المكتبات
ونور المعرفة

سطعت شمس المعرفة في سماء الحضارة العربية والإسلامية سطوعاً أخّاذاً لا مثيل له، فامتدّت خيوطها الذهبية عميقاً في التاريخ، وظلّت تبعث شذاها في القلوب، وتلقي نسائم ظلّها على الدروب، صدّرت الحرف إلى العالم كسرب حمام عاشق، وفجّرت بركان الشعر أنهاراً من حمم البلاغة، وفتحت نافذة للفكر تطلّ على كلّ الجهات، يتسرب منها ضوء الكون الشفيف، ومدّت من المشرق إلى المغرب أيادي العُلا البناءة، ورصفت من صفحات الكتب نجوماً تمشي على أرفف الأحلام، فشقت طريقاً إلى الخلود يمتدّ من نبع الحياة إلى رحيق المداد والورق، فلا قائمة للحضارات إلا بدعم المكتبات، ولا رافعة للنهضة إلا بصون الكتب والكلمات، لقد بنى العرب حضارتهم الإنسانية في العصر العباسي والفاطمي والأندلسي على إنتاج المعرفة وحفظها، إذ حولوها إلى فردوس تشعّ بدور الكتب وبيوت الثقافة، وما ذلك إلا لاهتمام الخلفاء والسلاطين في نشر الثقافة والمعرفة، وإنشاء المكتبات وخزائن الكتب من سمرقند وفاس إلى بخارى وقرطبة، ومن بغداد ودمشق إلى حلب والقاهرة.

هنا يكمن سرّ بزوغ أي حضارة وتقدمها، وهنا يتجلى تثقيف الناس وتوعيتهم، فكلما انتشرت المكتبات، انتشرت معها كنوز الحكمة ولآلئ المعرفة وينابيع السعادة، وتضاءلت أسباب التخلف والجهل، وتعززت القيم الإنسانية النبيلة، فما فعله العرب من تأسيس للمكتبات وفتح أبوابها للناس، كان تأصيلاً لمعنى إعلاء الكلمة والفكر، وترجمة لعصر الثقافة والتنوير والفلسفة، كما فعل البطالسة في مكتبة الإسكندرية، والعباسيون في بيت الحكمة ببغداد، والفاطميون في دار الحكمة بالقاهرة، فالمكتبة هي المظهر الباقي لكرامة العقل الإنساني، وهي التي حققت معجزة التقاء الشعوب حول معنى إنساني كبير يتمثل بالمعرفة، وهي الفارق الكبير بين العلم والجهل، بين الظلمة والنور، كما يقول الدكتور ثروت عكاشة.

إنّ متعة القراءة لا تضاهيها متعة في الحياة، فحين تدخل إلى المكتبة وتقف أمام خزائنها وجواهرها، تشعر بأنك في قصر جليل تفوح من جنباته رائحة الحنين، وينساب من بين الأرفف العتيقة رذاذ دافئ كأنّه الندى أول الفجر، فلا يمكن أن تتمالك نفسك من الارتماء في أحضان جبال من الكتب، وتظهر شمس المعرفة كأنّها تسطع من ورائها، وتوزّع أضواءها على الجدران رسوماً بألوان الزمن، هناك حيث فسحة الكون الرحيب، تمرّ بمدن وأوطان ترشح جمالاً وعظمة، وتطلّ على بحر التاريخ الهادر وتسبح بنظرك خلف مراكب الحضارات، ثمّ تصافح أجدادنا المفكرين والفلاسفة والشعراء، وتسلّم على المتنبي وأبي تمام والفرزدق، وتحيي ابن رشد، وتنحني أمام قادة صنعوا التاريخ، ورجال فتحوا بوابة المستقبل، وترى هناك كل ما فاتك من الحياة، تلتقي صنّاع الأمل، وتكتشف كلّ ما خفي أو ظهر، وتتزود بما غاب عنك من أسماء وأخبار، كما تمتطي بساط الحكمة وتجوب آفاق الحقيقة، فتقرأ الحاضر في دفاتر الماضي، وتنصت إلى هديل المستقبل، في المكتبة وحدها تشعر بإنسانية الإنسان ومعجزة التطور والمعرفة.

من هنا يمكن القول، إنّ الأمة تعرضت لكثير من الكوارث والمصائب والحروب منذ تاريخها الطويل وحتى يومنا هذا، لكن أبشعها وأكثرها إيلاماً تلك التي أدّت إلى تدمير المكتبات ونهبها، وحرق الكتب وضياع الملايين من المخطوطات القديمة، التي تشكل ذاكرة وتراث الأمة، فتراجعت وتقهقرت وتفتّت، ونضب زيت المعرفة في سراجها، وذبلت ورود الشعر في أحداقها، لكن بقيت هناك ومضات أمل تحيي مجد الأمة، وتذكّر بإرثها ودورها العلمي والحضاري، كما هو حاصل في إمارة الشارقة وانحيازها اللا محدود إلى الكتاب، بفضل دور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، في دعم المكتبات المحلية والعربية، ورفدها بمختلف الكتب القيمة، مبادرات سموه بإعادة ترميم المجمع العلمي المصري، وتقديم (٥٠٠٠) من المخطوطات الأصلية والمجلدات والموسوعات النادرة، ودعم المكتبات والمؤسسات المعنية في الكتاب على امتداد الوطن العربي، يؤكد حرص سموه على المكتبات ودورها، لأنها تعدّ الركيزة الأساسية لمشروع الشارقة الحضاري، والواجهة المشرقة لإيصال رسالتها الثقافية والإنسانية إلى العالم.

المكتبات.. ركيزة أساسية في مشروع الشارقة الثقافي ورسالته الحضارية



روّاد التنوير.. وجذور (الإحياء والتجديد)

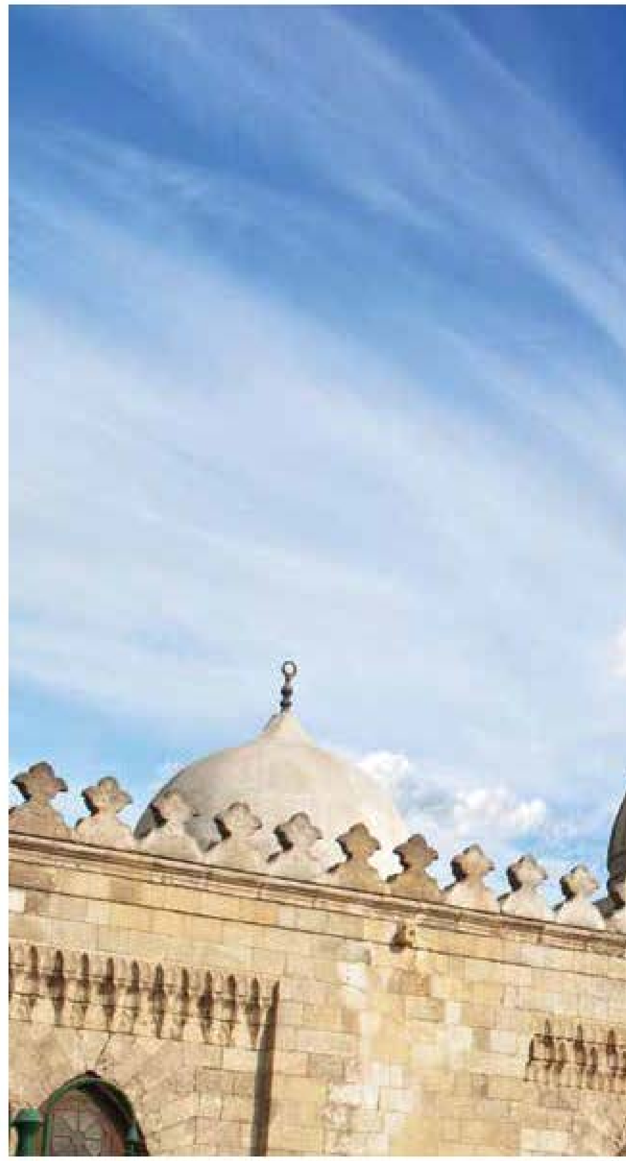
دور الأزهر منذ محمد علي إلى محمود شلتوت

كلما بحثنا عن الجذور الثقافية والفكرية لأحد رواد التنوير وفقهاء التجديد في الفكر الإسلامي الحديث، يأتي الإمام محمد عبده بمثابة الجذر الأصيل لكل المجددين في الفكر الإسلامي خلال القرن العشرين، والمتابع لتاريخ الأزهر يلحظ الحالة المتردية التي كان قد وصل إليها خلال العصر العثماني وحتى نهايات القرن الثامن عشر، حينما جاء الفرنسيون إلى مصر (١٧٩٨م)، وفوجئ العثمانيون والمماليك بالتقدم العلمي في كل المجالات التي وصل إليها الفرنسيون.



د. محمد صابر عرب

بدا الصراع بمثابة مواجهة بين حضارتين، لذا حمل العثمانيون والمماليك أبناءهم وجواريهم وهرب بعضهم إلى صعيد مصر، بينما فر الباقون إلى بلاد الشام، وبقي المصريون وحدهم في مواجهة الفرنسيين. وقد سجل المؤرخ المصري عبدالرحمن الجبرتي في كتابه الشهير (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) هذه الأحداث التي عاشها وسجلها في كتاباته، حينما ظهرت يقظة مصرية جديدة قادها بعض شيوخ الأزهر، لذا توالت الثورات والمواجهات ما بين شعب



أعزل وما بين قوة استعمارية جديدة، وقد اعتصم المصريون وراء زعاماتهم الأزهرية متخذين من وسائلهم التقليدية وسيلة للمواجهة، لدرجة أن مدينة القاهرة قد تجردت من كل أشجارها التي اتخذها المصريون عِصيًا ومتاريس، وعجز الفرنسيون عن مواجهة (أولاد البلد) على حد قول الجبرتي.

لعل بدايات القرن التاسع عشر قد أتاحت للأزهريين فرصة لكي يستعيد الأزهر عافيته، حينما اعتمد عليه محمد علي في مشروعه التعليمي الكبير، وكان الأزهريون هم النواة الأولى لمشروع البعثات العلمية إلى أوروبا، وبدت نتائج هذا المشروع واضحة للعيان حينما عاد الرعيل الأول وعلى رأسهم رفاعة رافع الطهطاوي، وقد شهدت القاهرة حراكاً علمياً وثقافياً تعددت مجالاته في كل مناحي الحياة العلمية والثقافية، ولم تكن القضية سهلة المنال؛ فقد ظهر من بين الأزهريين من يقاوم هذه الصدمة الحضارية، لدرجة أن فريقاً من شيوخ الأزهر، راح يدعو الناس إلى مقاومة هذا العلم الوافد من الغرب، وتحريم العمليات الجراحية ومقاومة كل فكرة وافدة من الغرب، بحجة أنها أفكار قادمة من عالم يتآمر على الإسلام والمسلمين، وهي أزمة قد حسمها محمد علي لمصلحة العلم، لكن بقي الصراع ما بين الموروث والوافد قائماً، وكلما انحاز بعض العلماء إلى فكرة العقل والمصلحة اتهمهم آخرون بالمروق على الدين الحنيف.

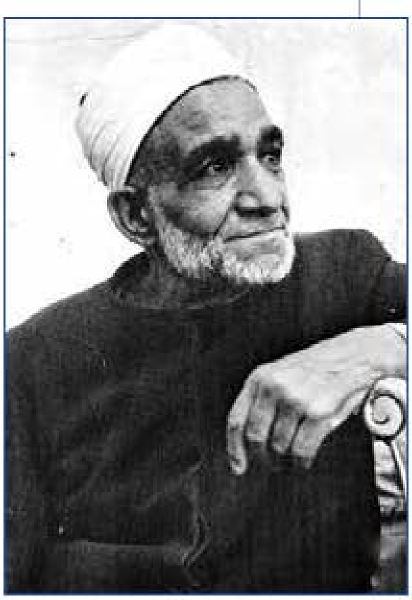
لم تتوقف عملية النهضة بعد وفاة محمد علي، وإن كانت قد تراجعت في عصر من جاء من بعده، وخصوصاً عباس الأول وسعيد، لكنها عاودت الصعود من جديد في عصر الخديوي إسماعيل (١٨٦٣ – ١٨٧٩)، الذي استأنف ابتعاث الشباب إلى أوروبا في كل مجالات العلم والثقافة والفنون والعمارة، لكي ينتصر في النهاية التنويريون على المحافظين. وظل الأزهر يواصل رسالته بمعزل عن هذا الحراك في مجال اللغة العربية وعلوم الشريعة، لكن في كل مرحلة كان يظهر فريق من الأزهريين داعياً إلى مواكبة العصر، والحث على الاجتهاد في قضايا الحياة المتغيرة والدعوة إلى العناية بمقاصد الإسلام، وكان محمد عبده في طليعة هذا الفريق خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، وشكل ونفر معه تياراً جديداً تبنى فكرة إعادة قراءة التراث والاجتهاد في فهمه والانحياز للعقل بما يتناسب ومستجدات العصر، وراح الرجل

اعتصم المصريون خلف زعاماتهم الأزهرية لمواجهة تعسف الحملة الفرنسية

يمثل الإمام محمد عبده الجذر الأصيل لكل المجددين في الفكر الإسلامي



محمد علي باشا



محمود شلتوت

يواجه خصومه بالكتابة في الصحف وإلقاء المحاضرات في المحافل العلمية والعامة، ويجيب عن فتاوى الناس برؤى عصرية، وخاض حروباً ضارية، وقد استطاع رغم قسوة خصومه، أن يشكل تياراً جديداً منتصراً لفكرة العقل على حساب النص، وعند وفاته (١٩٠٥) كان المصريون قد نسوا كل خصومه وفتاواهم المتشددة، وبقي تيار محمد عبده بمثابة طاقة نور بعد أن انحاز إليه فريق من الشباب من الأزهريين وغيرهم، كان من أبرزهم الشيخ محمد مصطفى المراغي (١٨٨١ – ١٩٤٥)، والشيخ مصطفى عبدالرازق (١٨٨٥ – ١٩٤٦)، والشيخ عبدالمجيد سليم (١٨٨٢ – ١٩٥٤)، والشيخ محمود شلتوت (١٨٩٣ – ١٩٦٣).

لم يكن الكثيرون منهم قد عاصروا محمد عبده أو تتلمذوا على يديه، وإن كانوا جميعاً قد تأثروا بمدرسته (الإحياء والتجديد)، وجميعهم قد ارتبطوا بصداقات شخصية وعلاقات فكرية ومعارف مستقاة من فكر الإمام محمد عبده.

يعد الشيخ محمود شلتوت واحداً من هذه المدرسة الكبيرة، وقد ارتبط بالأزهر طوال فترة عمله الوظيفي، مدرساً في معهد الإسكندرية الديني وأستاذاً في كلية الشريعة، وقد جمعته علاقات وثيقة بالشيخ محمد مصطفى المراغي (شيخ الأزهر) الذي أدرك من البداية نبوغ الشيخ شلتوت، لذا أسند إليه العديد من الوظائف الكبرى في الأزهر وخارجه، فقد اختير عضواً بهيئة كبار العلماء ثم عضواً بمجمع اللغة العربية، وجاب العالم شرقاً وغرباً ممثلاً للأزهر في العديد من المحافل العلمية والفكرية، ثم اختاره الشيخ عبدالمجيد سليم (شيخ الأزهر) وكيلاً له، وفي عام (١٩٥٧)، وفي ظل انفتاح مصر على الدوائر الإسلامية من خلال منظمة المؤتمر الإسلامي، التي تولى أمانتها محمد أنور السادات، وقع الاختيار على الشيخ شلتوت ليكون مستشاراً لمنظمة المؤتمر الإسلامي، لما لفكره وعلاقاته من أهمية وفاعلية في التواصل مع شعوب ومذاهب المسلمين.

كان الشيخ شلتوت موضع تقدير وعناية من أعضاء مجلس قيادة الثورة في مصر، بسبب آرائه وأفكاره ورؤيته، فضلاً عن فتاواه التي راحت تتناقلها الدوائر الإعلامية والأكاديمية في كل ربوع العالم الإسلامي داعياً إلى وحدة المسلمين، والتقريب بين مذاهبهم، فضلاً عن آرائه وأفكاره بشأن تطوير الأزهر بكل مؤسساته لكي يواكب العصر، لذا فقد اختير شيخاً للأزهر في (١٣ أكتوبر ١٩٥٨)، وقد حظي بدعم كبير من الرئيس جمال عبدالناصر، الذي استجاب لكل أفكاره الجديدة، بهدف النهوض بالأزهر، لهذا فقد استحدث (مجمع البحوث الإسلامية) لكي يكون هيئة علمية جامعة لكبار علماء المسلمين على اختلاف أفكارهم ومذاهبهم.

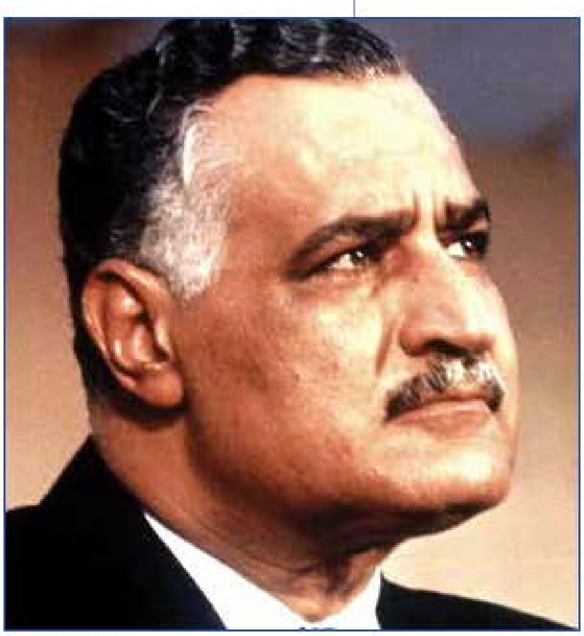
لعله كان على موعد مع القدر، حينما أقدمت الدولة المصرية على مشروع تطوير الأزهر رقم (١٠٣) لسنة (١٩٦١)، وهو المشروع الذي كان يحلم به الشيخ شلتوت، منذ أن قرأ تراث أستاذه محمد عبده، بهدف تخريج علماء يجمعون بين علوم الدين وعلوم الحياة، فضلاً عن إتاحة الفرصة للفتاة لكي تلتحق بالأزهر أسوة بالشباب، وهو المشروع التاريخي الذي انفتح به الأزهر على كل العلوم الحديثة في كافة المجالات العلمية والإنسانية، بما في ذلك اللغات الأجنبية؛ أوروبية وإفريقية وآسيوية.

لقد جاء قانون تطوير الأزهر، الذي تبناه الشيخ شلتوت، بمثابة حلم لم يشأ له أن يتحقق إلا في عصر هذا الإمام الجليل، الذي فهم الإسلام واستوعب



حفل افتتاح قناة السويس

استعاد الأزهر عافيته بعد مرحلة تردد مع مشروع محمد علي النهضوي



جمال عبد الناصر



نابليون بونابرت

مقاصده وأدرك رسالته، التي تولى الأزهر مسؤولياتها، لكي يظل أكبر جامعة إسلامية وأقدمها في الشرق والغرب، وحصناً للعروبة والإسلام، وبموجب هذه النقلة الكبيرة انفتح الأزهر على كل بلاد العالم الإسلامي، حيث وفد عليه الطلاب من كل حدب وصوب، بعد أن أسس لهم الأزهر مدينة سكنية عصرية وإعاشة كاملة (مدينة البعوث الإسلامية)، وهي بمثابة جامعة كبيرة ممثلة لكل الشعوب الإسلامية، وانفتح الأزهر على كل المذاهب لكي تُدرس فيه كل المذاهب بما فيها المذهب الشيعي لأول مرة.

عندما اكتمل مشروع التطوير، تباينت الآراء حول صلاحيات شيخ الأزهر، بعد أن استحدثت الدولة منصب وزير لشؤون الأزهر، لكي يكون مسؤولاً أمام مجلس الوزراء، لم يستطع الرئيس جمال عبدالناصر إقناع الشيخ شلتوت، الذي رأى في مهمة الوزير الجديد تقليصاً لدوره الذي أصبح رمزياً، وبشجاعة متناهية كتب الشيخ استقالته وقدمها إلى رئيس الجمهورية (٦ أغسطس ١٩٦٣) وهي الاستقالة التي تعد نموذجاً للأدب الرفيع، وقد قبلها الرئيس عبدالناصر، لكن بقي الشيخ موضع تقدير واحترام من كل مؤسسات الدولة المصرية، لكن وفاته جاءت بعد خمسة أشهر فقط من تقديم استقالته، (١٣ ديسمبر ١٩٦٣).

أعتقد أن التراث العلمي والفكري للشيخ محمود شلتوت، لم يحظ بعد بالعناية الكافية، وقد كتبت فيه رسائل ماجستير ودكتوراه لباحثين من الشباب، أتيح لي أن أطلع على بعضها، وهي دراسات لم تتناول جوهر الأفكار والمقاصد الرئيسة لفكر هذا العالم الجليل، برغم ما خلفه من تراث مكتوب ومنشور ما بين كتب في فقه القرآن، ومقارنة المذاهب، والعلاقات الدولية في الإسلام، والإسلام عقيدة وشريعة، وهو بمثابة العمل الأهم لهذا العالم الجليل، فضلاً عن تفسيره لعشرة أجزاء من القرآن الكريم، ومئات الدراسات والمقالات المنشورة في الصحف والدوريات العلمية.

الجامع بين كل ما كتبه الشيخ أو أفتى به، هو الانتصار للعقل والدعوة إلى مواكبة العصر ومحاربة الجمود والغلو والتقريب بين المذاهب، وجميعها قضايا شغلت الشيخ طوال حياته، وعلى الرغم من الدور التاريخي، الذي قام به الشيخ شلتوت شيخاً للأزهر وإماماً لأهل السنة والجماعة في كل أقطار العالم، فإن التراث الفكري والفقهي لهذا العالم الجليل، لايزال في حاجة إلى الدراسة والبحث، خصوصاً فيما يتعلق بحقوق المرأة ورؤيته لكثير من السلبيات التي علقت بالإسلام، وهو ما أسماه بالتدين الرمزي، حينما ينتسب الكثيرون إلى الدين من خلال النطق بالشهادتين وأداء الصلاة، بينما هم أبعد ما يكونون عن المعاني الفاضلة والمقاصد النبيلة التي ينشدها الإسلام، كما عني كثيراً بالانقسامات المذهبية ووسيلة الخروج منها، وقد شغلته كثيراً فكرة وسطية الإسلام، إيماناً منه بأن الجمود والتقليد هو تطرف يلغي الحاضر الذي نعيش فيه، وكثيراً ما كان يردد مقولة أستاذه محمد عبده (ظهر الإسلام لا روحيا مجرداً ولا جسدياً جامداً، بل إنسانياً وسطاً أخذ من الكل بنصيب بما يناسب الفكرة البشرية، ولذلك سمّي الإسلام دين الفطرة).

أعتقد والعالم الإسلامي يواجه تلك الموجة العاتية من التطرف والجهالات الضالة والفهم الخاطئ للإسلام، أننا في حاجة إلى العناية بفكر هذا الشيخ، وشيوع أفكاره وفتاواه التي تعيد للإسلام إنسانيته وسماحته، وهي مسؤولية تقع على عاتق المؤسسات التعليمية والإعلامية، فضلاً عن أهمية دور المثقف العربي والإسلامي، الذي ابتعد كثيراً عن تراث هؤلاء المشايخ العظام، فلا شك أن شيوع فكرهم بين الناس، سوف يكون بمثابة دليل قاطع على أن الإسلام في حقيقته، لا يستهدف إلا الخير والعدل والمحبة والتنمية والرقي بالمجتمعات، وهي مسؤولية تقع على كاهلنا جميعاً.

> ساهم محمود شلتوت في تطوير الأزهر لتخريج علماء يجمعون بين علوم الدين والحياة



الخديوي إسماعيل

منهج الأدب المقارن في النقد

التقاء الفنون والآداب وتطورها



منيرة مصباح

عبر التاريخ الفني وتطوره، كان هناك كتابات وآراء، تعتبر نقدية ظهرت بموازاة كافة الفنون الكتابية الفكرية والبصرية وما يرتبط بهما.

لكن نقد الفن الأدبي الذي بني على تحليل النصوص الإبداعية الحديثة والقديمة، حمل في طياته العديد من المناهج والأسس، التي يتبع كل منها توجهاً يختلف عن الآخر في الذائقة وفي الرؤية الفكرية للنص الإبداعي. فهناك من يدخل المقارنة منهجاً للنقد، كما يستعمل في العلوم، دون أن يوجد وصفاً دقيقاً داخل مجريات البحث الأدبي. إن المقارنة الشكلية بين الفنون الأدبية تعني غياب الفكرة المركزية لتاريخ الأدب، كما تدخلنا للمقارنة بين أدب أمة وأخرى، حيث يتشعب التطور بينهما. إن منهج الأدب المقارن في النقد، وهو واحد من أهم التيارات النقدية الحديثة، يحمل في مدلوله ثلاثة مفاهيم عملية، تبدأ: بدراسة الأدب الشفهي المرتبط بقضايا القصص الشعبي ودخوله حقل (الفن الأدبي) والذي يعتبر الأكثر تطوراً ونمواً. وفن الأدب الشعبي فرع مهم من أدب الشعوب، حيث إنه لا ينشغل بحقائق الجماليات إلا قليلاً ونادراً، لأنه يتناول مجموع مدنية الشعب ونموه بكل عاداته وتقاليده، وأزيائه وخرافاته وأدواته وفنونه. ولذلك لا نستطيع الفصل بين أدب شفهي وأدب مكتوب في سيرورة التطور الإنساني وتشعبه، لأن التفاعل بين الاثنين جزء متمم لكل بحث أو نقد. لكننا إذا أخذنا برأي بعض المختصين من أمثال (هانز نومان) الذي يعتبر معظم الأدب الشفهي المتأخر، تراثاً ثقافياً منهاراً، فإننا بذلك سوف نقر بأن الأدب المدون هو الأرفع درجة والأرقى والأكثر تأثيراً وتأثراً بالأدب الشفهي. هذا إلى جانب الافتراض بوجود أدب شعبي لعديد من الموضوعات الأدبية والفنية، مضافاً إليها قصص الفروسية وأغاني الشعراء الجوالين، كمثل فن غناء وشعر (التروبادور) الذي أثر في الشعر العربي في الأندلس، ثم الأوروبي فيما بعد. وما أناشيد وقصائد لوركا الشاعر الإسباني الكبير إلا امتداد لذلك الفن الذي أصبح فناً فولكلورياً.

لذلك نرى أن عدم دراسة الأدب الشفهي يعود لانشغال الباحثين بدراسة الموضوعات وتشعبها وهجراتها من مكان لآخر، بحثاً عن المواد الخام للأدب الحديث، ما جعل من البحث والنقد الأدبي مشكلة ارتبطت بالنقل والإطار الاجتماعي. لكن المشتغلين في النقد المقارن، حين أدركوا أهمية التركيز على الفولكلور ومشكلاته، من الرواية والرواة وجمهور مستمعي الحكاية، مهدوا إلى تكامل النقد مع المفهوم العام للفن الأدبي، تكاملاً وثيقاً.

هناك نظرية أخرى للأدب المقارن ترتبط بدراسة الصلات بين أدبين أو أكثر، لكن مفهوم هذه النظرية يحمل الكثير من الصعوبات الخاصة به، كون المقارنة بين الآداب إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تصبح مقتصرة على المشكلات والتأثيرات الخارجية، دون إتاحة المجال للناقد أن يحلل ويحكم على عمل فني بعينه، أو أن يأخذه ككل معقد.

كذلك تصبح المقارنة أيضاً بدلاً من الدراسة، تتوفر نفسها بالدرجة الأولى على أصداء فنية معينة فيما يخص ترجماتها وهجراتها، وانتشار أفكارها وأشكالها في أقلام بعض الكتاب.

إن الأدب المقارن بهذه الصورة النقدية أو بهذا المفهوم المنصب على القضايا الشكلية فقط، يؤدي إلى تدهور هذا النمط وانصرافه عن الاهتمام بالوقائع والمصادر والتأثيرات.

ومهما تكن الصعوبات التي يعانيها مفهوم الأدب كفن يدخل نظام المجموع، يبقى النقد يتابع نموه وتقدمه دون اعتبار للفوارق اللغوية. فليس بإمكان الإنسان أن يشك باستمرارية الفنون بين اليونان والرومان، وعالم الغرب وامتداده للشرق، وصولاً للآداب الرئيسة الحديثة، دون التقليل من أهمية التأثيرات الشرقية، والتي تحوي الأدب العربي والآسيوي، بما فيهما الهندي.

لذلك يصبح لزاماً الاعتراف بالوحدة الصميمية، التي تضم آداب أوروبا كلها مع آداب روسيا وأمريكا اللاتينية والولايات المتحدة، علماً أن علماء الفولكلور هم أول من مارسوا الأدب المقارن، ومعهم علماء السلالات البشرية، الذين درسوا بتأثير من (هربرت سبنسر) أصول الأدب وتشعباته في أشكال الأدب الشفهي وظهوره في الملاحم الأولى والدراما والقصائد الغنائية. ويعتبر كتاب (المحاكاة) لأورباخ تاريخ الواقعية، الموثقة من هوميروس إلى جيمس جويس، ومن جلجامش وإيزيس، إلى كل ملامح عصرنا الحديث، حيث يعتمد على تحليل أسلوبي يبين شكل وحدة الحضارة وحيوية التراث في القديم والحديث. أما تأثير المذهب التطوري في الأدب، والذي اتبعه الأخوان شليغل، وباوتروبك، وسيسموندي، فقد أدى، تزايد النمو، إلى زيادة التضييق على مجال البحث بدراسة الأدب ومقارنته بالآداب الأخرى.

يتساءل رينيه ويلك، في معرض حديثه

عن الأدب: (هل من الممكن أن نكتب تاريخ الأدب؟). بمعنى: هل باستطاعتنا أن نكتب ما سيكون أدبياً وتاريخياً معاً؟ هذا التساؤل يجعلنا نحدد علاقة الأدب كفن تاريخياً، وكيفية تطوره بالمقارنة مع تطور الفنون الأخرى، مثل الرسم والموسيقا.

فإذا رجعنا إلى تاريخ الأدب سنرى أنه إما تواريخ اجتماعية، وإما تواريخ للأفكار، وإما انطباعات وأحكام على أعمال معينة رتبت حسب التسلسل الزمني. فمعظم الدارسين لتاريخ الأدب يرجعون اهتمامهم بذلك إلى تسجيل ملامح العصور بصدق، للحفاظ على أزهى التجسيدات للأخلاق وأكثرها تعبيراً، إلى جانب نقله تصويراً صحيحاً للحياة.

وبرغم قلة الأبحاث العربية بتاريخ الأدب وعلاقته بالواقع الاجتماعي للإنسان، فإن ذلك يختلف كثيراً عن أبحاث الغرب في دراسة تاريخ الأدب. فلسلي ستيفن يعتبره وظيفة ذاتية لكل العضوية الاجتماعية، وهو نوع من المحصول الثانوي للتغيير الاجتماعي. بينما نرى أن مؤلف التاريخ الوحيد للشعر الذي يقوم على المفهوم الموحد لتطوره (آن دبليو جي كور شوب)، قد عرف دراسة الشعر بأنها في الواقع دراسة النمو المستمر للمؤسسات القومية، تلك التي برزت في العديد من الآداب. كما أنه بحث عن وحدة الموضوع تلك التي يبحث عنها المؤرخ السياسي في حياة الأمة ككل. لكننا من جانب آخر لا نستطيع أن نستبعد الجانب الفني للأدب قبل أي شيء آخر. هنا نتساءل: لماذا لا توجد محاولات على نطاق واسع لتقصي تطور الأدب كفن؟ ربما ترجع العوائق إلى أن التحليل التحضيري للأعمال الفنية لم يتم بطريقة متواصلة ومنهجية، بسبب من قناعة بعضهم بالمعايير البلاغية القديمة، والتي تعتبر غير مقبولة من حيث انشغالها المسبق بالصنعة الظاهرة والشكلية، وبسبب آخر يرجع إلى لغة انفعالية عاجزة عن التفاعل العملي مع العمل الفني وتأثيره في الإنسان.

أيضاً: من العوائق التي تظهر حول هذا الموضوع، بعض الآراء المجحفة التي تقول بعدم إمكانية وضع تاريخ للأدب إلا من خلال تفسير سببي مستقى من فعالية إنسانية أخرى.

كما أن العائق الأهم هو مجمل المفهوم السائد حول تطور فن الأدب، الذي يجد أمامه مشكلة في تقصي تاريخه كفن منعزل نسبياً عن تاريخه الاجتماعي. ولو قارنا العمل الأدبي الرفيع بالرسم، الذي يمكن أن نراه بلمحة، لوجدنا أن العمل الأدبي لا يمكن تناوله إلا من خلال تسلسل زمني، ولهذا السبب فإن تحققه ككل متماسك أمر أكثر صعوبة. أما إذا شبهنا الفن الأدبي بالموسيقا، فهذا الأسلوب ممكن حتى لو لم نستطع التقاطه إلا من خلال تعاقب زمني.

لذلك نقول: إن هناك قلة من الذين يشكون في إمكانية وضع تاريخ داخلي للرسم أو الموسيقا. ويكفينا أن نشاهد مجموعة من المعارض الفنية مرتبة حسب نظام التسلسل الزمني، أو حسب التيارات، لنرى أن هناك تاريخاً لفن الرسم متميزاً تماماً عن كل من تاريخ الرسامين، أو عن الحكم والتقدير لأية لوحة من اللوحات.

كما يكفي أيضاً أن ننصت لعزف موسيقي، تقدم فيه المؤلفات حسب تسلسلها الزمني، لنرى أن هناك تاريخاً للموسيقا قلّ أن تكون له صلة مع سير المؤلفين، ومع الشروط الاجتماعية التي أنتجت الأعمال في ظلها، أو مع تقدير كل قطعة موسيقية على حدة.

لذلك نرى أن تواريخ الرسم والنحت قد تمت متابعتها منذ أن أصدر (وينكلمان) كتابه حول هذا الموضوع، كما أن تاريخ الأشكال الموسيقية قد ثبتت، منذ تحديدها من قبل الباحث الموسيقي الشهير (بورني).

أما الأدب: فنجد أن له انتقالاً تدريجياً، من التقارير البسيطة إلى أعمال فنية رفيعة التنظيم، على اعتبار أن اللغة هي أداة الأدب، وهي أيضاً أداة الاتصال اليومي، كما أنها أداة العلوم.

وربما لهذا السبب كان عزل البنية الجمالية للعمل الفني أكثر صعوبة من الفن الأدبي. لكننا نستدرك أيضاً ونقول: إن لوحة توضيحية في كتاب علمي، أو لحناً عسكرياً، ربما يُظهر أن للفنون الأخرى المغايرة للأدب، حالاتها الجدية والصلبة، وأن الصعوبات القائمة في التمييز بين ما هو فن وما هو غير فن، من خلال اللفظ اللغوي، لا تتفاوت إلا من الناحية الكمية .

ويبقى مجرد تغير الوضع الأدبي في زمن معين، بالمقارنة مع ما كان عليه قبل عقد من الزمن، أساساً غير كافٍ لتثبيت عملية التطور التاريخي، ذلك الذي يعني شيئاً غير التغير، وشيئاً أكثر منه قابلاً للتنبؤ.

نظريات الأدب المقارن ترتبط بدراسة الأدب الشفهي والأدب المدون والآداب القومية

دراسة تاريخ الأدب وعلاقته بالواقع الاجتماعي للإنسان أثبتت انتقاله تدريجياً

عزل البنية الجمالية للعمل الفني أكثر صعوبة من الفن الأدبي



مستشرق لغوي وفلكي ومؤرخ جغرافي

كارلو ألفونسو نالينو

اهتم بالتاريخ الإسلامي وأنصفه



رضا أحمد خليل

كارلو ألفونسو نالينو مستشرق إيطاليّ، (١٨٧٢-١٩٣٨) وُلِدَ في مدينة تُورينو الإيطاليّة. لغويّ وفلكيّ ومؤرِّخ جغرافيّ، له اهتمام واسع بالدِّراسات العربيّة، ولا سيّما اللغة العربيّة وعلم الفلك العربيّ، وتاريخ اليمن القديم ولهجاته، والمذاهب الدِّينية الإسلاميّة. ومن أهم أعماله ترجمته إنجازات البتاني في علم الفلك.

تعلم أن أبا عبدالله محمد بن جابر بن سنان البتّاني، المكنّى بـ(البتّاني) نسبة إلى مسقط رأسه (بتان)، هو عالم فلك ورياضيات مسلم، ويعد أحد نوابغ العلم في وقته. لقبه بعض المؤرخين ببطليموس العرب، ويعتبره العالم الفرنسي لالاند من العشرين فلكياً المشهورين في العالم كله، وهو من أوائل العلماء المسلمين الذين وضعوا الرموز في تسهيل العمليات الرياضية. وبحسب المصادر كانت أهم إنجازات البتاني الفلكية أرصاده الصحيحة التي تعد أدق ما أجراه الفلكيون العرب من أرصاد، ومن أدق الأرصاد التي أجريت حتى القرن السابع عشر، الأمر الذي مازال يثير دهشة وإعجاب علماء الفلك، نظراً لافتقار البتاني للآلات الفلكية الدقيقة التي توافرت في القرنين الماضيين.

وفي إطار تلك الأرصاد الصحيحة، رصد البتاني زاوية الميل الأعظم، وقاس موضع أوج الشمس في مسيرتها الظاهرية، فألفاه قد تغير عن القياس الذي أجراه بطليموس في القرن الثاني الميلادي. وهذه هي أهم إنجازات البتاني في الفلك. فقد صحح البتاني قيمة الاعتدالين الصيفي والشتوي، كما حسب قيمة ميل فلك البروج على فلك معدل النهار فوجدها (٣٥ دقيقة و٢٢ ثانية). والدراسات الفلكية تبين أنه لم يخطئ إلا في دقيقة واحدة حسب طول السنة الشمسية بدرجة عالية من الدقة، وبخطأ مقداره دقيقتان واثنتان وعشرين ثانية فقط. وأجرى أرصاداً دقيقة للكسوف والخسوف اعتمد عليها فلكيو الغرب في حساب تسارع القمر أثناء حركته خلال قرن من الزمان. وبرهن على احتمال حدوث الكسوف الحلقي للشمس، وفي ذلك مخالفة وتصحيح لرأي الفلكي الإسكندري بطليموس. حقق مواقع عدد كبير من النجوم، وصحح بعض نظريات حركات القمر وكواكب المجموعة الشمسية، وتوصل إلى نظرية قوية الأسانيد، توضح وتفسر أطوار القمر عند ولادته. وأوضح البتاني حركة الذنب للأرض.

ألف البتاني عدداً كبيراً من المؤلفات، تضمنت أرصاده الدقيقة ومقارناته بين التقاويم المعروفة لدى الأمم المختلفة (الهجري، الفارسي، الميلادي، القبطي)، وأوصافه للآلات المستخدمة في عمليات الأرصاد الفلكية وطرق صناعتها. ومن أهم



مؤلفات البتاني: كتاب معرفة مطالع البروج فيما بين أرباع الفلك، ورسالة تحقيق أقدار الاتصالات، وشرح المقالات الأربع لبطليموس، وكتاب تعديل الكواكب، وكتب ورسائل في علم الجغرافيا، وكتاب الزيج الصابئ أو زيج البتاني. و(الزيج) هو أهم كتب البتاني العلمية، وضعه عام (٢٨٧هـ-٩٠٠م) على أساس أرصاد قام بها في الرقة وأنطاكية في العام نفسه، متخذاً (زيج الممتحن) ليحيى بن منصور مرجعاً له.

عند الحديث عن المستشرق الإيطالي نالينو، نجده شبّ على تعلم العربيّة، وتلقّى هذه العلومَ اللغويّة في مدينة أودينة في إيطاليا، ثمّ انتسب إلى جامعة تورينو الإيطالية ليتابع تحصيله العلميّ في تلك اللغات. وفي (١٨٧٣م في عمر ٢١ سنة)، نشر أول بحث له عن الجغرافيا والفلك عند العرب، وتلا ذلك عمله عن البتاني (١٨٩٩-١٩٠٧) وهو العمل الذي جلب له شهرة عالمية، وقد أوفدته الحكومةُ الإيطاليّة إلى القاهرة سنة (١٨٩٣)، وأقام فيها بضعة شهور، ثمّ عاد إلى إيطاليا، وأفاد من رحلته إلى مصر فعمل على نشر كتاب عن اللّهجة المصريّة، قام بتدريس اللغة العربيّة في المعهد الشرقيّ في نابولي منذ عام (١٨٩٤ حتّى عام ١٩٠٢م)، فأسهم في نشر اللغة العربيّة بين المثقفين الإيطاليين في هذه السّنوات الطّويلة، ثمّ دعاه المصريون سنة (١٩٠٩) ليحاضر في علم الفلك العربيّ، فألقى في الجامعة محاضرات باللغة العربيّة عن ذلك، ونُشِرت هذه المحاضرات بعد ذلك في كتابٍ مستقلٍ تحت عنوان (علم الفلك، تاريخه عند العرب في القرون الوسطى).

اهتمّ نالينو بالتّاريخ الإسلاميّ، وبعد احتلال إيطاليا لطرابلس الغرب، عيّنته الحكومةُ الإيطالية في وزارة المستعمرات في روما مديراً للجنة تنظيم المحفوظات العثمانيّة، وكان آنذاك يدرّسُ (تاريخ الإسلام) في الجامعة الإيطاليّة، ولا يخفى أنّه اطّلع على جملةٍ من المحفوظات العثمانيّة الّتي كانت تشتملُ على مخطوطاتٍ عربيّةٍ قيّمة.

كما كان نالينو واسع الاهتمام باليمن، وقد وضع دراساتٍ تتعلّق به، منها ما يتناول الحضارات القديمة المتعاقبة في اليمن، ومنها ما يتعلق باللّهجاتِ والخطوط العربيّة فيه، وقد رُشّح لتدريس تاريخ اليمن في كليّة الآداب بمصر، ودرّسه أربعَ سنواتٍ بين عامي (١٩٢٧-١٩٣١م).

اتّسع نشاط نالينو في تعريف الإيطاليين بالحضارة العربيّة، فعمل في الإشراف على بعض المجلات التي تصدر في إيطاليا وتُعنى بالدّراسات العربيّة، منها مجلة (الدّراسات الشّرقيّة)، ومجلة (الشّرق الحديث) ورغبة منه في توسيع نطاق التّعريف بالحضارة العربيّة، فقد آثر إصدار المجلّتين باللغة الإيطاليّة ما أسهم في توسيع شريحة القرّاء من الإيطاليين.

وكان نالينو عضواً في مجامع علميّةٍ تهتم بالدّراسات الاستشراقيّة، منها (المجمع العلمي الإيطالي) وعُيّنَ عضواً فيه عام (١٩٣٢م)، كما كان عضواً في (المجمع اللغوي بالقاهرة) عام (١٩٣٣م).

لقد كانت إيطاليا أسبق الأمم الغربية أخذاً بالاستشراق، بحكم قربها نسبياً من دنيا العرب في شمال إفريقيا، والشرق الأدنى، وقد توطدت الاتصالات منذ أن احتل العرب جزيرة صقلية،

نشر العديد من البحوث والدراسات والكتب عن الجغرافيا والفلك والفكر الإسلامي

أول من ترجم عالم الفلك والرياضيات «البتاني» إلى العالم الغربي

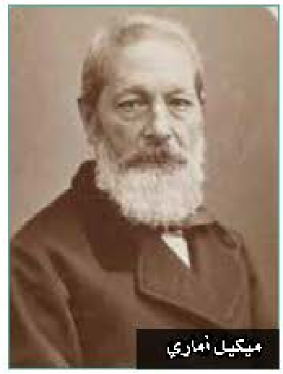


كارلو ألفونسو نالينو


طه حسين


أحمد أمين


رسم تعبيري


ميكيل أماري

وقسماً من جنوب إيطاليا بين القرنين العاشر والثالث عشر للميلاد. وتميزت السيادة العربية على هذه المناطق بالتسامح الديني، والارتقاء الحضاري، والنشاط التجاري. وشكلت إلى جانب الأندلس جسراً لانتقال التراث الفكري والعلمي والفلسفي إلى بقية بلدان أوروبا، فقد كانت اللغة العربية لغة العلم دون سواها في العصر الوسيط، وكان لعلماء صقلية والأندلس مكانة مرموقة في تاريخ العلوم الأوروبية. أخذت الصلات الاقتصادية والسياسية بين الدول المسيحية في الغرب والدول الإسلامية في الشرق منذ القرن السابع عشر مظهراً جديداً، كما اتخذت الدراسات العربية طريقاً مثيراً ظهر أثره بعد الثورة الفرنسية، وتقدمت هذه الدراسات تقدماً محسوساً في القرن التاسع عشر، وتوسع العلماء في الدراسات التاريخية والآداب العربية والدراسات الفقهية والجغرافية وعلم الفلك والفكر الإسلامي. وظهر في طليعة القرن التاسع عشر مستشرق كبير كان له الدور الفعال في بعث الدراسات الاستشراقية في إيطاليا، وهو (ميكيل أماري ١٨٠٦ / ١٨٨٩م). إن ميكيل أماري بمكانته العلمية وأهمية عمله، هو الذي أدخل الدراسات الشرقية إلى إيطاليا، وأعاد تقويم الإرث العربي لإيطاليا في صقلية، في لحظة ولادة إيطاليا الحديثة.

قامت نهضة الاستشراق الإيطالي على يد نخبة متميزة تضم إنياستو جريدي: (١٨٤٤/ ١٩٣٥م) وليوني كايتاني (١٨٦٩/١٩٣٥م) وكارلو ألفونسو نالينو (١٨٧٢/ ١٩٣٨م).

والأخير كما أوضح محمد القاضي في دراسته (الاستشراق الإيطالي بين الإنصاف والإجحاف) – علم من الأعلام الكبار في عالم الاستشراق الإيطالي، بل هو من أبرز المستعربين الذين أسدوا خدمات جليلة للغة العربية وثقافتها، كما كان على علم يقيني ومعرفة ثابتة بسائر لغات الشرق الأدنى وآدابها، وقد عرف كيف يستخدمها عند الحاجة إليها في دراسته للعلوم العربية والإسلامية، كما تعمق في دراسة علم الفلك والرياضيات والفلسفة والفقه وتاريخ الأديان دراسة وتحقيقاً. وقد أتاحت له رحلاته إلى البلدان العربية مشرقاً ومغرباً معرفة هذه البلدان بشكل وافٍ، كما سافر إلى إسبانيا، حيث اتجه إلى مكتبة الأسكوريال الشهيرة، فانكب على دراسة مخطوطاتها المهمة. ملك نالينو زمام اللغة العربية كتابة ونطقاً، فكان يلقي محاضراته على طلبة الجامعة المصرية بها خلال انتدابه للتدريس بها (١٩٠٩/ ١٩١٢م)، حيث درس تاريخ علم الفلك العربي، ثم تاريخ الأدب العربي من الجاهلية حتى عصر بني أمية. لقد عرف نالينو في تلاميذه المصريين الذكاء وسرعة الخاطر وحب الاطلاع وقوة الذاكرة، ثم كشف عن نقص فيهم فلاحظ ما يحتاجون إليه من تنظيم لمعلوماتهم وحصرها وضبطها، حتى يتهيأ لهم التأليف بعد البحث فتعمد في درسه الدقة العلمية في غير هوادة، ووقف على كل مسألة يوفيها قدرها

اتسع نشاطه في تعريف الإيطاليين بالحضارة العربية الإسلامية من خلال مجلتي (الدراسات الشرقية) و(الشرق الحديث)


أزقة وأروقة في جزيرة صقلية



د. مها بن سعيد

تفاعل النص والنص الآخر

الشعر المغربي - الإسباني

شكل التفاعل الثقافي المغربي – الإسباني نقطة تحول في الشعر المغربي الحديث، فحررته من سلطة التقليد، وأعلنت عن بداية حداثة، عمادها التغيير في الشكل والمضمون. فتأسست قصيدة مغربية حديثة مختلفة عن سابقتها، نتيجة انفتاحها وتفاعلها مع الآخر، فانجذب الشعراء المغاربة إلى الأشكال الشعرية الحديثة بإسبانيا التي تجاوبت مع ذوقهم الشعري، وفتحت لهم طريق الإبداع. وقد اتخذ هذا الحضورُ أشكالاً متعددة، ما يدل على مدى عمق التأثير بينهما. ومما يؤكد هذا التأثير العلاقات التاريخية التي أقامها الشعبان الشريكان في بناء تراث ثقافي حضاري مشترك، كان لها تأثير حاسم في الثقافة المغربية الحديثة، وهو ما دفعنا لطرح مجموعة من الإشكالات منها: كيف تفاعل الشعراء المغاربة مع الشعراء الإسبان؟ وكيف تم رصد معالم الحداثة الشعرية في الشعر المغربي الحديث؟ وما هي العوامل التي ساعدت على نجاح هذا التأثير؟

احتلت المثاقفة في الشعر المغربي والشعر الإسباني الحديثين موقعاً خاصاً في الثقافة العربية الحديثة، بالنظر إلى تاريخية هذه العلاقات، التي رسخت تجربة أندلسية كثيفة الحضور في الثقافتين، ومن ذلك فإن عملية التأثير والتأثر بينهما جاءت نتيجة عدة عوامل، منها ما هو جغرافي، وتاريخي وحضاري وثقافي. ومثّل التفاعل الثقافي استمراراً لتاريخ مشترك، وعلامة على ما كان البحر الأبيض المتوسط يمثله من مستقبل لإبداعية القصيدة العربية الحديثة. إن ارتباطها بالمتوسط قديم جداً؛ ففي العصر الحديث تبدّى الفضاء المتوسطي كمستقبل للقصيدة العربية، حيث كانت القصيدة تتوجه نحوه ساعية إلى تحديث التسمية وتحديث العلاقة مع الذات والآخر؛ فانفتاح القصيدة على مغامرتها هو الانفتاح ذاته على ضرورتها، وفي ذلك يكمن سر تاريخ حديث برمته للسؤال عن معنى الشعر؟ ومعنى الحداثة؟ في كل من الممارستين النصية والنظرية. سؤال الحداثة هذا هو سؤال المثاقفة بالمعنى الحديث للكلمة، أي الانفتاح على ثقافات أخرى، إلى جانب ثقافة الشاعر القومية. بهذا الانفتاح يكتسب تراث الشاعر غنى جديداً من الثقافة الأخرى.

تأثر الشعراء المغاربة بالشعراء الإسبانيين، وعياً منهم بضرورة التغيير في بنية القصيدة المغربية الحديثة، متأثرين في ذلك بـ فديريكو غارسيا لوركا، وأنطونيو ماتشادو، وفيثنطي ألكسندري، وخوان رامون خمينيث، وكوستافو أدولفو بيكر.. وقد تمظهر تأثر وتفاعل الشعراء المغاربة بما هو إسباني من خلال مجموعة من النقاط أهمها: الأندلس من خلال استحضار الأمكنة، والمدن، وشخصياتها السياسية، والتاريخية، والأدبية، لما لها من رمزية دلالية، بحيث يصعب تناول النصوص الشعرية المغربية، من دون الالتفات لظاهرة النص الغائب الأندلسي الإسباني.

يعد محمد الصباغ، ومحمد الميموني، وعبدالكريم الطبال، ومحمد أحمد البقالي.. من أبرز الشعراء المغاربة، الذين لم يترددوا في التعبير عن رغبتهم في خلق مناخ ثقافي جديد، والدخول في مغامرة التفاعل الثقافي. إذ لعبوا الدور الأساسي في تنشيط الثقافة المغربية داعين إلى ضرورة الانفتاح على الآخر، فعامل المثاقفة بين الشعرين المغربي والإسباني الحديثين، لم يقتصر على توظيف أبيات من شعر فديريكو غارسيا لوركا في الشعر المغربي الحديث، بل توظيف اسمه مباشرة، من خلال حضوره، كأنموذج رمزي لتحقيق التفاعل بين الشعرين، وهو ما بيّن لنا مدى التفاعل بينهما، تفاعل أثمر تجارب شعرية متميزة، وأبان عن إمكانات كبرى في قراءة النصين.

أتت المثاقفة في الشعر المغربي الحديث، كمظهر من مظاهر التفاعل مع المكان والنص الشعري الإسباني، وما أثاره هذا التفاعل من تداعيات من خلال استحضار الصور، أو المعجميات اللوركوية المتمثلة في حضور تيمة الموت، والغجر، والأقمار، والحارس الليلي، والحرس المدني، وخيولهم، وقبعاتهم، والدماء المراقة، والقيثار، والألوان، وزهرة الدفلى، ورقصة الفلامينغو، ومصارعة الثيران، رمز من خلالها الشعر المغربي الحديث، إلى التأثير والتأثر، بين النصين المغربي والإسباني الحديثين، الذي استعار من صوت لوركا تجربة الحداثة الشعرية. وقد جاء هذا التأثر نتيجة وعي شعرائنا بالممارسة الشعرية الإسبانية الحديثة، التي كان لها أثر كبير في كتاباتهم، ما نتج عنه انفتاح على الآخر الشعري.

انطلق التحديث الثقافي من مجلة (السلام)، و(المغرب الجديد)، و(الأنيس)، و(الأنوار)، و(المعتمد)، و(كتامة) وغيرها

من المجلات، التي ضمت أصواتاً شعرية من جميع مدن المغرب، عثرنا من خلال هذه المجلات على حضور واسع لشعرائنا وبالخصوص محمد الصباغ، في مجلتي (المعتمد) و(كتامة)، التي أشرف على إدارة قسمها العربي، ونشر فيها بعض قصائده. كما أن محمد الصباغ لم يكتف بالنشر داخل هذه المنابر، بل انفتح على مجلات إسبانية، ونشر فيها مثل (دابو) Dabo، و(جزيرة الفئران) Isla De Los Ratones ، و(الشعر الاسباني) Poesia espanola، و(كراكولا) Caracola وغيرها من المجلات، التي شكلت جسر التواصل الثقافي بين المغرب وإسبانيا، من أجل خلق تواصل شعري مغربي إسباني بهدف التعريف بالشعر المغربي الحديث وترجمته إلى الإسبانية، بمعية كل من ترينا مريكادير Trina Mercader، وخانيطو لوبيث خورخي Janito Lopez Jorge، وليونور مرتنيث مرتين Leonor Martinez Martin وأحمد عبد السلام البقالي، ومحمد البوعناني.

ومن العوامل التي ساعدت على نجاح هذا التأثير ظهور الترجمة التي لعبت دوراً مركزياً في سيادة التأثير، وفتحت حلقات التواصل، وبالخصوص عند محمد الصباغ، الذي تفاعل مع الشعراء الإسبان، بكتابته لديوانه (شجرة النار) بالإسبانية El Arbol del Fuego ، وقد قامت بتصديره الشاعرة الإسبانية ترينا مريكادير Trina Mercader كما ترجمت المستعربة الإسبانية ليونور مارتين مرتين Leonor Martinez Martin ديوان (أنا والقمر) إلى الإسبانية La Luna y yo ، وصدر سنة (١٩٥٦) بتقديم شعري للشاعر خيرال دو دييكو Gerardo Diego كما تقدم تحت عنوان (القمر وأنت). فمحمد الصباغ، لم يتأثر بالشعر الإسباني الحديث فقط، بل تجاوزه إلى الانفتاح على الفن التشكيلي الإسباني، فضلاً عن انفتاحه على الموسيقا كفضاء شعري متنوع ومتعدد المشاهد.

لا يمكننا الحديث عن التفاعل الثقافي المغربي – الإسباني دون الإشارة إلى مجلتي (كتامة) و(المعتمد). تعد مجلة (المعتمد) أول مجلة أدبية عربية إسبانية، فهي أنموذج رائد للتلاقح الثقافي بين المغرب وإسبانيا. صدرت في العرائش ثم تطوان، دام صدورها تسع سنوات، وتوقفت عن الصدور عام (١٩٥٦)، فكانت هذه المجلة علامة وعي شعري جديد، ينطلق من الحوار بين الشعراء الإسبانيين والمغاربة. أما مجلة (كتامة) فقد صدرت بمدينة مليلية سنة (١٩٥٣)؛ قسم إسباني يديره الشاعر الإسباني خاثينطو لويث خورخي، وقسم عربي يديره الشاعر المغربي محمد الصباغ. صدرت هذه المجلة في صورة ملحق أدبي لمجلة (تمودة) المختصة في الأبحاث المغربية، فأول صدورها تحت إشراف مندوبية التربية والثقافة للحماية الإسبانية، وبعد الاستقلال صارت مندوبية تطوان لوزارة التربية الوطنية المغربية هي التي تصدرها.

وبرغم الاحتلال الإسباني فإنه لم ينعكس سلباً على الجانب الثقافي لشمال المغرب، ترتب عنه إشعاع ثقافي في منطقة الشمال، تفاعلت فيه الثقافتان المغربية والإسبانية، وقامت على إثرها نهضة ثقافية مزدوجة من خلال إنشاء مجلات ثقافية مزدوجة اللسان عملت على نشر الثقافة المغربية الإسبانية، وقامت بترجمة النصوص المغربية إلى الإسبانية، والنصوص الإسبانية إلى العربية، قصد التعريف بالأدبين.

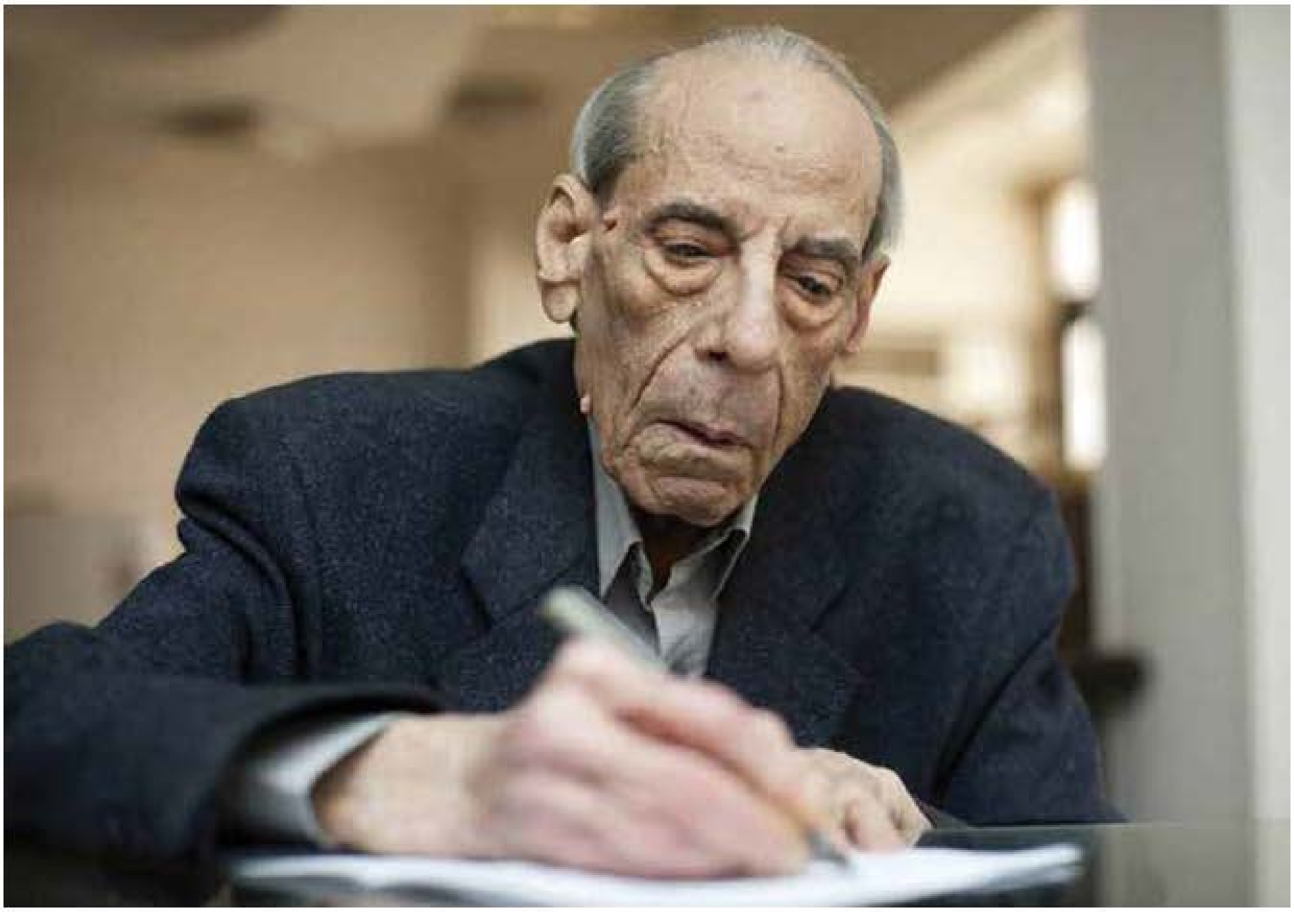
كما احتلت الصور الشعرية الإسبانية مكاناً بارزاً في تجربة شعرائنا، إذ مثلوا أنموذجاً متميزاً للتفاعل الثقافي، لا سيما أن أعمالهم حملت نَفْحَةً من جمالية الشعر الإيبيري، فضلاً عن دورهم الكبير في رصد جسور التواصل بين المغرب وإسبانيا.

ولم تتخلَّ التجربة الأدبية لشعرائنا عن هويتهم المغربية، بل على العكس من ذلك، شكلوا حلقة وصل بين الحضارات الإنسانية الإسلامية والمسيحية وغيرها، وعن طريقهم تم التعرف إلى الأدباء الإسبان، فتحاورت وتجاورت وتثاقفت الحضارات فيما بينهم، ما نتج عنه التقاء وامتزاج الثقافات، فقد خلق اللقاء نوعاً من التلاقح والتطور الثقافي؛ فانفتح شعراؤنا نحو اللانهائي لاكتشاف المجهول واللا مفكر فيه بدون قيود رافضين كل ما هو تقليدي. وهو ما يمكننا من القول، إن للتفاعل الثقافي دوراً مهماً في رصد جسور التواصل بين البلدين. فالمثاقفة تحضر في الشعر المغربي الحديث عن طريق استلهام الشعراء المغاربة، الذين تأثروا بالشعر الإسباني الحديث للمعاني اللوركية، وإعادة إنتاجها وتأويلها.

العلاقات التاريخية بين الشعبين أسهمت في بناء تراث ثقافي مشترك ورسخت تجربة أندلسية مؤثرة

تأثر الشعراء المغاربة بـ لوركا وماتشادو وخمينيث واستحضار الأمكنة وما لها من رمزية دلالية

لعبت المجلات الثقافية مثل (السلام والمعتمد وكتامة) وغيرها دوراً في التحديث والتلاقح الثقافي



حفر في جذور المفاهيم وأصول الأفكار

عبدالمنعم تليمة

صاحب علم الجمال الأدبي



فوزية سليم رضوان

في شهر فبراير (٢٠١٧) رحل الناقد الأدبي وخبير اللغة العربية الدكتور عبدالمنعم تليمة عن عمر ناهز الـ٨٠ عاماً (١٩٣٧-٢٠١٧)، إلا أن إرثه النقدي ودراساته الرصينة تجد نفسها في مصاف المراجع بالمكتبة العربية. وعبدالمنعم تليمة هو واحد من أبرز المثقفين والأكاديميين المصريين والعرب، كان خبيراً لغوياً وناقداً متميزاً ومثقفاً كبيراً، امتلك رؤى ثاقبة وحججاً مقنعة ومنطقاً قوياً، قرأ فألف، وتعمق ففهم التراث والنظريات النقدية الحديثة.

حصل على ليسانس اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة، عام (١٩٦٠)، وماجستير في الأدب العربي الحديث، عام (١٩٦٣)، ثم نال الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث، عام (١٩٦٦). وكان قد حصل على الدبلوم العام في التربية وعلم النفس من جامعة عين شمس عام (١٩٦١). ولم يكتف بذلك، بل حصل في عام (١٩٨٥) على الليسانس في الآداب الكلاسيكية اليونانية واللاتينية من جامعة عين شمس.. وحيث تدرج في وظائف هيئة التدريس بالجامعة، انتمى إلى عضوية هيئات ثقافية عدة؛ فكان عضواً في جمعية الدراسات الشرقية بطوكيو، وعضواً باتحاد كتاب مصر، ورئيساً للجمعية المصرية للأدب المقارن، وعضواً في الجمعية المصرية للدراسات اليونانية واللاتينية، وعضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للنقد الأدبي. وشغل منصب خبير بمجمع اللغة العربية، وشارك في العديد من المؤتمرات واللقاءات العلمية والفكرية، كما أشرف وشارك في تحكيم ومناقشة الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه بالجامعات المصرية والعربية والأجنبية، وحصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة، عام (٢٠٠٤).

ترك مجموعة من الكتب والأبحاث والدراسات التي ستظل مرجعاً مهماً للدارسين والباحثين، وأهمها: (مقدمة في نظرية الأدب)، و(مدخل إلى علم الجمال

الأدبي)، و(طرائق العرب في كتابة السيرة الذاتية)، و(نجيب محفوظ)، و(طه حسين ... مئة عام من النهوض)، وفي أدب الرحلات (تخليص البيان في تلخيص اليابان)– الثقافة العربية والكوكبة، الجامعة العربية.

كان الراحل الكبير مهموماً بقضايا أكبر من مجرد الشعر وعلم الأدب والأساليب والمناهج النقدية، ولعل كتابيه (مقدمة في نظرية الأدب – ١٩٧٣) و(مدخل إلى علم الجمال – ١٩٧٨)، سبب رئيس في أن تجاوزت شهرته النقدية مصر لتصل إلى الأقطار العربية كافة، وكان مولعاً بالمنهج العلمي في تحليل الظواهر الأدبية بجمالياتها ودلالاتها، ومن ثم أدرج هذا الاستخدام في سياقاته التاريخية والتراثية والاجتماعية والإنسانية. لقد انبثقت أفكاره من رؤية خصوصية تتمثل في الانتقال من الحالة الفلسفية للفن إلى الوضعية العلمية، من فلسفة الفن إلى علمية الفن، ومن الانطباعات حول الأدب إلى علمية الأدب، أو (علم الجمال الأدبي) وفق قوانين عامة مطردة، يمكن وصفها بالقوانين العلمية الشاملة، وهذا ما يقوله تليمة بشكل قاطع في صدر تقديمه لكتابه: تطمح هذه الدراسة المنهجية الحديثة للأدب إلى إقامة علم الجمال الأدبي.

انطلقت رؤيته الثقافية من قاعدة أن الواقع الاجتماعي والاقتصادي والطبقي أصل، وأن الثقافة بكافة أشكالها انعكاس لهذا الوجود الاجتماعي، تبدت صورتها في الفن والأدب والفكر والعادات والمثل العليا، وهذا الانعكاس ليس آلياً، فالعلاقة بين الثقافة والاجتماع تنطوي على جدل موسع، يجعل العلاقة بين الاثنين علاقة تأثير وتأثر لا تتوقف، ولكنها محكومة طوال الوقت بأسبقية الوجود الاجتماعي، وهذا هو الفرض أو القانون الشامل، الذي يفسر الثقافة والفنون، ولا يمنع هذا بطبيعة الحال من أن يكون لكل فن أو شكل تعبيري قانونه الخاص الذي لا يتناقض مع القانون العام.

ولكن عمد تليمة إلى تقديم رؤية كلية شاملة، تضع الظاهرة الثقافية والأدبية عامة ضمن سياق أوسع، يلتقي فيه المادي بالإنساني، والطبيعي بالثقافي، فلا ينفصل فيه الإنسان عن واقعه أو منجزه، ولا ينفصل فيه هذا المنجز عن تصورات الإنسان الوجودية ورؤيته للحياة، ومن هنا بدت الرؤية مركبة من أكثر من زاوية: فالفن كله تطوره (أي تغيره) وتقدمه (أي تغيره إلى الأفضل) مرتبط أوثق ارتباط بالبنية التحتية، بما يجعل خوالد الفنون نتيجة طبيعية لهذه العلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع.

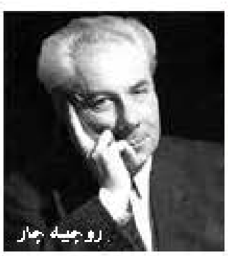
ولم يختلف الدرس النقدي المعاصر في عموم مناهجه وتياراته حول أهمية اللغة ومركزيتها بالنسبة إلى العمل الأدبي، يفرق بين وظيفتها الجمالية ووظيفتها في الاستخدام النثري النفعي التداولي، ويقر تليمة هذا الفرق بين الاستخدامين، فالفنان أو الشاعر معني بالتشكيل وإثارة نشاط اللغة الخلاق، ولكن هذا يجب ألا يعزل عن السياق الاجتماعي والتاريخي، فالشاعر لا يعيش في فراغ، ولا شكل نصه بمعزل عن هذا الاشتراط، ولذا فالشعر تشكيل لغوي خاص في بنية موقفية محددة.

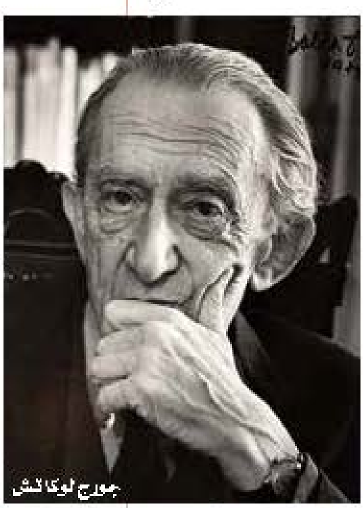
يبدو هذا الفهم جامعاً لمطالب الأخلاقيين الذين يبحثون عن الرسالة والدور الاجتماعي للنص الشعري، ومطالب الجماليين الذين يعتبرونه تشكيلاً لغوياً لا يستهدف إنجاز رسالة محددة، بل قد يخلو منها، كما أن هذا الفهم وفي أقصى درجة لمنطق النظر الذي ينطلق من أسبقية الوجود على الوعي، فهو يعي النص في ذاته أولاً، ويعي دوره في الجدل النشط في الوجود الاجتماعي ثانياً.

ومن الواضح أن السياق هنا سيكون له دور أساسي في فهم القصيدة أو تلقيها، حيث يغدو السياق مركزاً يلتقي فيه الجدل بين (التشكيل اللغوي)، و(الموقف) بكل ملابساته النفسية الفردية والاجتماعية، وأن هذا الجدل يعد مدخلاً رئيساً لفهم النص، بل إنه المدخل الوحيد للنص.

امتلك رؤى ثاقبة وحججاً مقنعة وتعمق في اللغة العربية وفهم التراث ونظريات النقد

ظل حتى رحيله مولعاً بالمنهج العلمي في تحليل الظواهر الأدبية بجمالياتها ودلالاتها


روجيه جارو


جورج لوكاتش

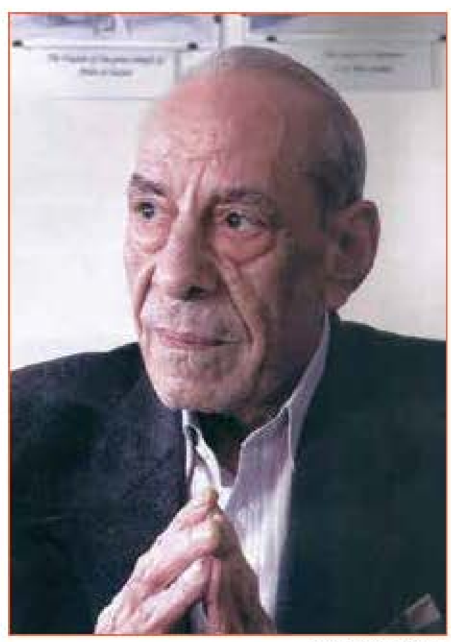

أرنست فيشر


طه حسين

إن عبدالمنعم تليمة من الأساتذة المصريين القلائل، الذين يحاضرون بعربية فصيحة تجنح إلى البيان، فلا تكاد تختلف لغة أحاديثه في رصانتها وانتقاء ألفاظها عن لغة الكتابة. وكان مقلاً في الكلام، كما كان مقلاً في الكتابة، وكما أن كلامه من الضرب الموجز المفيد، فإن كتاباته من الضرب القليل المؤثر.

ونشر النص الأصلي لكتاب طه حسين (في الشعر الجاهلي) صدره بمقدمة مطولة في أربعين صفحة، وقد عنونه بـ (طه حسين.. مئة عام من النهوض)، فقد كان تليمة أحد تلاميذ طه حسين الذي يستند إلى قاعدة تراثية عربية وإسلامية ويونانية صلبة، وكان إلى جانب ذلك مهموماً بالديمقراطية وبمشكلات الفقراء. ذكر عن علاقته بطه حسين: (أعتبر نفسي ثمرة من ثمراته التي لا تعد ولا تنقضي في التاريخ الوطني والقومي والإنساني، رحمه الله).

كما أن تجربته في تدريس اللغة العربية في جامعات اليابان، باعتباره أستاذاً زائراً لمدة عشر سنوات، أثمرت مجموعة من التأملات في المجتمع قدمها للتلفزيون الياباني من خلال برنامج أسبوعي باسم (اليابان بعيون أجنبية)، وذلك في شكل أحاديث لا يقل عددها عن المئة، ولعل هذه الأحاديث هي التي شكلت مادة كتابه في أدب الرحلات (تخليص البيان في تلخيص اليابان). فلا شك في أن الرحلة قد تركت آثارها الواضحة في تفكيره وكتاباته، التي أصبحت حول حوار الحضارات والثقافات والأديان والقوميات.



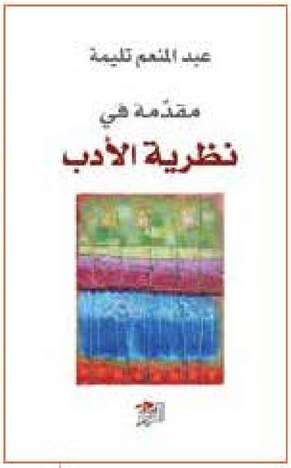
عبدالمنعم تليمة

لقد استطاع تليمة بعد عودته من اليابان أن يجعل من منزله صالوناً أدبياً بمثابة مركز إشعاع ثقافي وفني تنويري؛ إذ إن ندوته كانت تقام به في يوم الخميس من كل أسبوع، وكان يشارك بها الأدباء والشعراء والكتاب والفنانون من الأجيال المختلفة، وكذلك تلاميذه ومريدوه، وقد أجمع كل هؤلاء على أنه ناقد بارع، ومثقف من طراز فريد.

فرّق تليمة بين المنهجين الرئيسين اللذين ينقسم إليهما البحث النظري في تاريخ الفكر الإنساني، وهما المنهج المثالي والمنهج العلمي، إذ ينحاز هو إلى الأخير الذي يرصد الظاهرة الأدبية في سياقها الاجتماعي التاريخي، ويسير أبداً وراء نظريات تنقصها الدقة أو مغلوطة.

ومن مميزات المنهج الفكري النقدي لديه، أنه كان ينحاز انحيازاً تاماً للنهج، الذي يقوم على الجدال والمناقشة، مع أصحاب النظريات النقدية أياً كانت مكانتهم ودرجاتهم العلمية وأطروحاتهم الفلسفية والفكرية، فقد اختلف مع كبار النقاد العالميين أمثال روجيه جارودي وآرنست فيشر، وجورج لوكاتش وغيرهم، حيث كان مدلياً برؤيته.

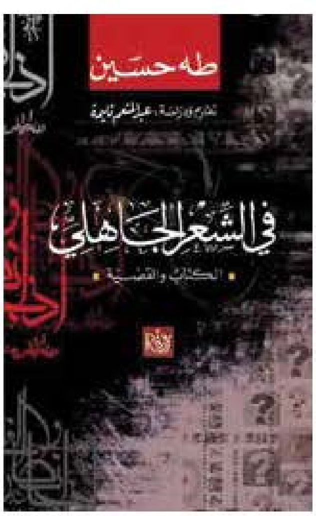
وبالنسبة إلى الفكر النقدي عنده فهو يتميز عن كثير من المثقفين والأكاديميين المصريين والعرب بولعه الواضح بالنظرية النقدية، وبمحاولاته المتواصلة في الحفر عند جذور المفاهيم وأصول الأفكار، باعتبار ذلك شرطاً أولياً لإخصاب المعرفة النقدية وتأصيلها بمنطلقاتها وآلياتها وغاياتها. ولذا فإنه يأخذ في طرح درسه التأصيلي لتاريخ الفن الأدبي، ومصادره وأنواعه ومدارسه من حيث الممارسة الجمالية التطبيقية، وكذلك لتاريخ النظرية الجمالية الفنية من حيث الرؤى الكلية ذات الوجه الفلسفي التنظيري، من ناحية أخرى محاولاً استخلاص قوانين نوعية محددة لتطور الفن الأدبي، مستغلاً في ذلك وعيه الحاد بالفكر الفلسفي العام وبالفكر النظري النقدي الأدبي بصفة خاصة في الآن ذاته.





من إصداراته

ترك مجموعة من الكتب والأبحاث والدراسات باتت مرجعاً للدارسين والباحثين في عالم المعرفة





منه انطلقت مظاهرات ثورة (١٩١٩)

متحف (بيت الأمة) حيث عاش سعد زغلول



عمر إبراهيم محمد

تزخر مصر بالمنازل العريقة والعتيقة، والتي حولت الدولة بعضها إلى متاحف أثرية، لما لها من تاريخ عتيد وتحتوي بين جنباتها شواهد حية على ماضٍ وتُراثٍ عريق، مازال يُشع نوره، برغم مرور كُل تلك السنوات. متحف (بيت الأمة) بالقاهرة، كان يوماً منزلاً للزعيم سعد باشا زغلول (١٨٦٠ - ١٩٢٧)، وحرمه صفية هانم (أم المصريين)؛ ابنة السياسي المُحنك مصطفى باشا فهمي رئيس وزراء مصر الأسبق، والذي تولى رئاسة الوزارة خمس مرات.

والمتحف سفر من نور ومزامير محبة، ورمز لتخليد ذكرى أولئك الذين كافحوا وقاوموا وضحوا في سبيل قضية مصر في الاستقلال التام منذ عام (١٩١٩) وإلى يومنا هذا، ويحتوي المتحف على كل ما كان يخص الزعيم سعد باشا وحرمه من أثاث ومُقتنيات ووثائق وذكريات.

كان سعد باشا زغلول يعيش في حي الظاهر بالقاهرة حتى عام (١٩٠١)، عندما قرر الانتقال إلى المُنيرة وتحديداً بشارع الفلكي الذي يقع فيه المنزل الجديد، والذي صار فيما بعد (متحف بيت الأمة) يرتاده الزوار من كل أنحاء العالم، ليروا المُقتنيات ويتنفسوا أريج الزعيم الذي أشعل ثورة (١٩١٩). فقد تم البدء في بناء المنزل الجديد في مُنتصف عام (١٩٠١) ولشترك الزعيم سعد باشا في تصميمه بنفسه، وتكلف وقت إنشائه (٤٢٩٦) جنيهاً، ويقع على مساحة (٣٠٨٠) متراً مُربعاً، وهو مصمم على طراز قصور الأثرياء في فرنسا، واشترى سعد باشا بعض أثاثه من فرنسا وسويسرا وألمانيا.. وانتقل إلى المنزل الجديد يوم الخميس الموافق (٢٤ إبريل ١٩٠٢) ومعه حرمه والعاملون بالمنزل، وأضحى المنزل فيما بعد مُنتدى يرتاده أفراد الشعب الذين ألَّفت بين قلوبهم ثورة (١٩١٩)، كما ارتاد المنزل أيضاً فطاحل السياسة والأدب والفن أمثال (الزعيم مصطفى باشا النحاس، والمحامي مكرم



الزعيم سعد باشا زغلول

عبيد، والسياسي فؤاد باشا سراج الدين، وأحمد بك شوقي أمير الشُعراء، والمُفكر أحمد لطفي بك السيد، والموسيقار محمد عبدالوهاب، وكوكب الشرق أم كلثوم) وغيرهم.

عاش سعد باشا وحرمه في ذلك المنزل حياة عادية، سعد باشا يمارس عمله كمحام، ثم عُين وزيراً للمعارف عام (١٩٠٦)، وفي عام (١٩١٠) تولى وزارة الحقانية واستقال بعد عامين.. إلى أن جاء اليوم المشهود الذي أعلنت بريطانيا الحماية على مصر في ديسمبر (١٩١٤) فاشتعلت الحركة الوطنية بمصر، ونهض سعد مُطالباً بحق مصر في الاستقلال، وسارت حرمه على نهجه وتزعمت الحركة النسائية احتجاجاً على أعمال القمع البريطانية، وقرار نفي سعد باشا ورفاقه إلى جزيرة مالطة، بعد مقابلتهم للمُعتمد البريطاني بمصر للسماح لهم بالسفر إلى باريس لعرض قضية مصر من أجل الاستقلال في (١٣ نوفمبر ١٩١٨)، وهو ما سُمي فيما بعد بعيد الجهاد الوطني.

وقد أُطلق على المنزل (بيت الأمة) يوم كان سعد باشا يتناقش بحدة مع بعض ضيوفه فقال لهم: لا تنسوا أنتم في بيتي، فردوا عليه: نحن يا باشا في بيت الأمة فانطفأت حدة سعد باشا وابتسم وقال: مرحباً بالجميع في بيت الأمة.

وفي (٩ مارس ١٩١٩) قامت أعظم ثورة في تاريخ مصر والتي وحدت عنصري الأمه (المسلمين والأقباط)، وأعلت مبدأ المواطنة وكانت حديث العالم آنذاك وأحدثت حراكاً وطنياً في كل ربوع الوطن.

وعندما توفي سعد باشا زغلول في (٢٣ أغسطس ١٩٢٧) قامت الحكومة المصرية بشراء المنزل من صفية هانم زغلول بمبلغ مئة ألف جنيه، على أن يتم تحويله إلى متحف بعد وفاة حرم سعد باشا.. وحرصت صفية هانم على أن يظل كل ركن في المنزل كما كان في حياة الزعيم سعد باشا، وقامت بتصوير كل جزء بالمنزل، ووضعته في سجل خاص وسلمته للحكومة المصرية، وفي عام (١٩٤٦) توفيت صفية هانم زغلول، وتسلمت الحكومة المنزل ليتحول إلى متحف (بيت الأمة) بعد ذلك.

تراث الماضي مازال حاضراً في المنزل الذي وحّد الأمة المصرية

المتحف سِفرٌ من نور ومزامير محبة تخلد ذكرى مطالبة الشعب المصري بالاستقلال عن بريطانيا



لوحة من مُقتنيات المتحف .. مُظاهرات ثورة ١٩١٩

وقد تكلفت عملية ترميم المتحف عام (٢٠٠٣) من إضافة أدوات للمراقبة والحراسة والإضاءة مبلغ (٣ ملايين و٢٥٠ ألف جنيه).

ويتكون المنزل أو المتحف من طابقين، بخلاف البدروم، ومكان البدروم الآن قاعات للأنشطة وبنك المعلومات والأبحاث، وغُرفة التحكم والمراقبة بالمتحف وغُرفة الكهرباء وبعض المكاتب الإدارية.

وتحيط بالمتحف حديقة بها تمثال كبير للزعيم سعد باشا زغلول، نحته المثّال الكبير محمود مختار، وقد جسد في التمثال الصفات المعنوية والإرادة والعزيمة القوية لسعد باشا.. وبعد اجتياز الحديقة وصعود الدرج المؤدي إلى الطابق الأول، حيث الباب الكبير الذي يوجد خلفه ساتر (برفان) تبدأ بعده القاعة الكُبرى، الأرضية من الخشب الباركيه، وعلى الأرض سجاد فاخر، وفي الأرجاء تنتشر المقاعد المكسوة بالقطيفة، وبعض التحف الثمينة، وفي نهاية الصالون الكبير تمثال نصفي للزعيم سعد باشا على قاعدة من الخشب، من عمل الفنان الروسي يوريفيتش، وخزانة بها سترة من الحرير الثمين هدية من ملك الحبشة.

وفي آخر الصالون الكبير على يسار الزائر توجد غرفة المكتب الشتوي لسعد باشا، وهو مُغطى بطبقة سميكة من الجوخ الأخضر، وبجوار المكتب تماثيل نصفية للزعيم سعد باشا، ويوجد بالمكتب دولاب يحتوي على أدوات الكتابة الخاصة بالزعيم، ومن بينها الريشة التاريخية التي كان يكتب بها، ونظارتان و(المنشة) الخاصة به وقلم حبر أمريكي وحافظة أوراق المذكرات التي كان يستعملها، ثم غرفة السكرتارية الخاصة بالزعيم.. ثم غرفة المائدة على يمين الزائر، وهي ثاني الغرف مساحة بعد الصالون، ومازالت محتفظة بالسفرة والمقاعد والنيش أو الخزانة، التي تحتفظ بداخلها الأكواب والأطباق وأدوات الطعام الخاصة بالزعيم وحرمه.

وهناك أيضاً المصعد (الأسانسير) الذي يصعد من الطابق الأول للثاني والعكس.

وأيضاً غرفة الاستقبال الكبيرة للضيوف على يسار الزائر وبها بعض المقاعد الوثيرة وسجادة عتيقة، ولوحة كبيرة للزعيم سعد باشا مُعلقة على أحد الحوائط، وبجوار غرفة الاستقبال الكبيرة توجد غرفة الاستقبال الصغيرة التي تضم بعض المقاعد ولوحة لصفية هانم والزعيم سعد باشا.

وبجوار غرفة الطعام من الجانب الآخر، يوجد مكتب صيفي للزعيم سعد باشا، ومكتبة خاصة بالزعيم تضم أكثر من ثلاثة آلاف مُجلد وكتاب في مختلف


غُرفة خاصة بالسيدة صفية زغلول


مكتب الزعيم سعد باشا زغلول بالدور الأول

يحتوي على مجموعة نادرة من المخطوطات والتي تعتبر وثائق تاريخية تسجل مواقف سعد زغلول وردود الأفعال عليها مصرياً ودولياً


أحمد بك شوقي في ضيافة سعد باشا داخل بيت الأمة



سعد باشا زغلول والسيدة حرمه صفية هانم

وفي الطابق الثاني العلوي، الذي يؤدي إليه سلم كبير من الرخام مُغطى بالسجاد الأحمر، وأعلى السلم على الحائط من جهة اليمين لوحة كبيرة بالألوان للزعيم سعد باشا.. وتتوسط الدور العلوي قاعة كبيرة للحرملك أغلب أثاثها من الأرابيسك، تتوسطها مائدة متوسطة الحجم، وقد عُلقت على الحوائط مجموعة من الصور الزيتية والفوتوغرافية.

وفي غُرفة النوم التي تركتها صفية هانم، هناك مقعد طويل كان سعد باشا يضطجع عليه بعد استيقاظه لمُطالعة الصحف، وفي الجانب الآخر من الغرفة بعض المقاعد الكبيرة ومنضدة صغيرة ودولاب صغير به عدد من زجاجات الأدوية والعطور.

وعلى الجانب الآخر غرفتا الزينة والملابس لكل من سعد باشا وحرمه صفية هانم، تحتوي الغرفتان على حوض الغسل ودولاب المناديل والجوارب والملابس ومائدة الزينة وعليها أدوات الزينة، وبعض المُتعلقات الشخصية.

والشيء المُثير للدهشة أن غُرفة الملابس الخاصة بصفية هانم تطل على ضريح الزعيم سعد باشا من الجهة المُقابلة، فكانت تجلس كل يوم في شُرفة الغُرفة لتقرأ على روحه ما تيسر من الآيات القرآنية.

وفي الممر الذي يؤدي للغُرف، على حوائطه بعض اللوحات الخاصة بالزعيم، والتي تظهر أحداث وحراك ثورة (١٩١٩)، وفي نهاية الممر باب المصعد الذي يؤدي للدور الأول، وأيضاً بعض الأقفاص التي تحتوي على بعض العصافير المُحنطة.

كما يضم الدور العلوي أيضاً دولاباً يضم الملابس التي كان يرتديها سعد باشا زغلول عندما تعرض لمحاولة اغتيال في محطة مصر في (١٢ يوليو ١٩٢٤)، وتتألف من قميص من الكتان السمني عليه بقع من الدم بالجانب الأيمن، والبزة التي كان يرتديها وقت الحادثة، وهي من قطعتين من الصوف الرمادي المخطط عليها بقعتان من الدم.

ومن أهم ما يحتويه المتحف مجموعة نادرة من الوثائق والمخطوطات، التي عُثر عليها ضمن أوراق الزعيم الخاصة وهي وثائق تاريخية، وخطبة تعود لعام (١٩٢٠) وتخص مفاوضات مصر مع لجنة (ملنر) وتعد تُراثاً قومياً وتاريخياً مهماً، إذ إنها وثيقة الصلة بالحركة الوطنية التي عاشتها مصر في أعقاب ثورة (١٩١٩)، وأيضاً التوكيلات الشعبية والرسمية لسعد باشا والوفد المصري، الذي كان يتفاوض مع الحكومة البريطانية من أجل الاستقلال، وهي برقيات تلغرافية ومُراسلات ومحاضر اجتماعات باللغتين العربية والإنجليزية، وهي وثائق أصلية ونسخ وحيدة، لها أهميتها التاريخية، ويبلغ عددها نحو (٢٤١) وثيقة، إضافة إلى مجموعة من الوثائق البريطانية التي عاصرت ثورة (١٩١٩).

ويحتل المنزل أو متحف (بيت الأمة) كما يُطلق عليه مكانة كبيرة في نفوس المصريين والعالم، لكونه يخص واحداً من أشهر زعماء العالم والحركة الوطنية في القرن العشرين، ومن داخله خرجت المُظاهرات والقرارات التي غيَّرت وجهة مصر في القرن العشرين.

المنزل مصمم على طراز القصور الفرنسية القديمة وأثاثه جُلب من فرنسا وسويسرا وألمانيا

جسّد روح المواطنة ووحّد الشعب المصري وطنياً



سعد زغلول يرحب بمؤيديه لنيل الاستقلال



خوسيه ميغيل بويرتا

اليونيسكو تعيد لها بريقها

إعلان مدينة الزهراء إرثاً عالمياً

منذ ظهيرة اليوم (١ تموز/يوليو ٢٠١٨) أُعلنت مدينة الزهراء بالإجماع موقعاً أثرياً تحت حماية اليونيسكو. سمعنا الخبر المنشور في الإعلام الإسباني، فخورين بتحول قرطبة بهذا الإعلان إلى المدينة الإسبانية الوحيدة، التي كسبت أربعة تعيينات عالمية من هذا القبيل، كلها، على فكرة، تعود لتراثنا الأندلسي. وتجدر الملاحظة أن إسبانيا تحتل المرتبة الثالثة في قائمة اليونيسكو مع (٤٥) موقعاً محمياً خلف إيطاليا (٥١ موقعاً)، والصين (٥٠ موقعاً)، أما الوطن العربي، فيحظى بمجمل ٧٧ موقعاً عالمياً يوجد الكثير منها حالياً في لائحة المواقع المعرّضة للخطر، بسبب الحروب النالشبة في الشرق الأوسط في قرطبة، تبنت اليونيسكو المسجد الأموي كإرث عالمي له في عام (١٩٨٤)، وبعده المركز التاريخي لما كانت عاصمة الأندلس (عام ١٩٩٤)، ثم حفلة (باحات بيوت قرطبة) التي عينتها اليونيسكو (ميراثاً غير مادي للبشرية) في عام (٢٠١٢)، واليوم أتى دور آثار الزهراء الواقعة على مسافة (٨ كم) من المدينة ذاتها. نعم، تأخرت اليونيسكو في اتخاذ هذا القرار لأننا أمام ما يعتبر أهم موقع أثري، لما يُعرف بالقرون الوسطى في أوروبا، عثر على خرابه في عام (١٩١١)، ولم تنقطع التنقيبات فيه حتى الآن، إلا خلال الحرب الأهلية الإسبانية، وتمكنت البعثات المتتالية من نبش منطقة قصر الخلافة وبضع مناطق أخرى ثانوية بمجمل (١٠) في المئة تقريباً من مساحة الزهراء الأصلية التي بلغت (١١٢) هكتاراً (مستطيل: ١٥٨٠ بـ ٧٤٥ متراً)، متجاوزاً مساحة عاصمة أمويي الأندلس نفسها.

رسمياً، بدأت عملية تشييد الزهراء، التي ستصبح رمزاً للإشراق الحضاري وأفوله السريع في المخيال العربي والعالمي، (أول يوم من محرم سنة ٣٢٥ هـ) (١٩ نوفمبر ٩٣٦ م) (المقري)، أي عقب إشهار عبدالرحمن الناصر الخلافة في قرطبة عام (٩٢٩م). آنئذٍ خاض الناصر مغامرة معمارية محمومة، ساعياً لإنشاء مدينة ملكية على غرار مدن بلاطية أخرى لمنافسيه العباسيين والفاطميين، تحتضن العرش و(حاشية أرباب دولته) وإدارة الجيش والأموال مع سك نقود جديدة. من أجل خلق فضائه المثالي اختار أول خليفة للأندلس موقعاً (بالقرب من قرطبة) مشرفاً عليها ومتصلاً بها عبر طريقين مبلطين. توآ، تم تفعيل عملية (أسطرة) المدينة مع لغة تأنيث المكان وجمالية النور بواسطة خرافة تأسيسية، غدت مشهورة تنسب قرار البناء تنفيذاً لرغبة إحدى جواري الناصر. نقل المقري ببعض التصرف من (محاضرات الأبرار) لابن عربي أن (جاريته الزهراء، وكان يحبها الخليفة الناصر حباً شديداً قالت له: اشتهيت لو بنيت لي مدينة تسميها باسمي وتكون خاصة لي. فبناها تحت جبل العروس من قبلة الجبل وشمالي قرطبة (...) ثم قالت: (يا سيدي، ألا ترى إلى حسن هذه الجارية الحسناء في حجر ذلك الزنجي؟ فأمر بزوال ذلك الجبل)، واستجاب الخليفة باحتشام وبإجراء أكثر بيئوياً: (فأمر بقطع شجره وغرسه تيناً ولوزاً، ولم يكن منظر أحسن منها، ولا سيما في زمان الازدهار وتفتح الأنوار، وهي بين الجبل والسهل). وفي ذلك الجبل العُرسي والمطل، ركّز الناصر طاقته العمرانية وصاغ مدينته بترتيب متدرج وشكل منتظم، يشتمل على الأسوار والقصور والمساجد والأفنية والبرك والجنان والحمّامات والطرق ومساكن الجيش والحاشية والخدم والصناع، وغيرها.. وصلنا جزء لا بأس به من كل

> صاغ أول خليفة للأندلس مدينته بترتيب متدرج وشكل منتظم تحقيقاً لرغبة جاريته الزهراء منذ أكثر من ألف عام

ذلك. في الموقع، هُيِّئت للزيارة منطقة دار المُلك، أي جناح إقامة الخليفة وأسرته، والمسجد الجامع مع أدق قبلة للأمويين (انحراف ٩ درجات فقط) ودار البِرْكَة، فضلاً عن دار الجُند ومجلس الذهب. وبعد وفاة الناصر، أضاف ابنه الخليفة الحكم الثاني دار جعفر وباب السُّدة الضخم في عتبة قصر الخلافة، حتى أمست الزهراء (أعجب ما يؤمله القاطع إلى الأندلس في تلك العصور النظر إليه) (المقري).

في الزهراء، التي شهدت ازدياداً ملموساً للزوار بعد انعقاد (معرض تألق أمويي قرطبة) المقام في الموقع الأثري نفسه عام (٢٠٠١) بالتعاون مع متحف دمشق الوطني ومؤسسات أخرى، يجذب النظر بصورة خاصة مجلس الذهب المذكور، حيث نصب العرش، بعد إفلاح المرممين في رفع المجلس على أنقاضه، وإعادة ألوف قطع الزخارف إلى جدرانه بعد عقود من الشغل المضني، كما لجؤوا إلى تغطيته بسقف حديث عوضاً عن القبة ذات القراميد الفضية والذهبية، التي تشير إليها المصادر الأندلسية. في هذا المجلس الجليل، قلب الزهراء الحقيقي، نتأمل الآن أروقته العميقة متصدرة بقاعة/رواق عرضية نقشت فيها كتابة بالكوفي المورّق الأنيق تكريماً (للإمام) و(أمير المؤمنين) الناصر مع تاريخ البناء بأمر من الخليفة عام (٣٤٥هـ) (٩٥٦م) واسم المسؤول عن الأشغال (عبدالله بن بدر). علاوة على أعمدة الرخام الأحمر والأسود المرتبة بالتناوب فيما بينها، والتي بلغت قواعدها وتيجانها أعلى المستويات في الأندلس من حيث التنوع الشكلي والإتقان المرهف في نحت الضفائر والحروف العربية والتواريق بتقنية وصفت بـ(خلية النحل) لدقة الثقوب وعمقها. ومازال المجلس، المنقّذ من تحت التراب، يحتفظ بـ(٦٥) لوحة حجرية، رُدَّت إلى محلها الأصلي في الحيطان منقوشة (كالرياض)، على حد قول المقري، بفضل تصميماتها النباتية المنفردة فُسر معناها كتمثيل لصور الجنة القرآنية. وفي حائط الرواق الأوسط، ظل القوس الحدوي غير المجوف لإبراز عرش الخليفة، الذي كان بمستطاعه جالساً مشاهدة البِرْكة الكبيرة، وواجهة المجلس الجنوبي المقام في الطرف المقابل للبركة وانعكاسها على صفحة الماء.

وبالمناسبة، يفرحني اليوم التلميح إلى أن هذه البركة المميزة ملئت بالماء مؤخراً ولأول مرة منذ ألف سنة، أي منذ أن كانت مباني الزهراء مسرحاً للاحتفالات القائمة في حياتها الوجيزة، والتي لا تتعدى (٧٤) سنة وحسب. هناك نظّم الناصر استقبالاً فاخراً لوفد بيزنطي عام (٩٤٩م)، وآخر للراهب يوحنا كروز، سفير الإمبراطور الألماني أوتون الأول، عام (٩٥٦م)، كما سيستقبل الحكم الثاني ملك ليون أوردونيو الرابع في عام (٩٦٢)، متربعاً على كرسي مرفوع على سلم صغير مغطى بنسيج، وبصحبة كبار الدولة المصطفين جواره بأحلى حللهم. بالطبع، وصف الأدب المدوّن لأسطورة الزهراء تموضع مجلس الذهب بـ(السطح الممرد) إيماءً إلى سورة النمل الكريمة :(صرح ممرد من قوارير)، الراوية لقصة النبي سليمان وبلقيس، كما احتفوا بحوض الزئبق الذي كان الناصر إذا أراد أن يُفزع أحداً من أهل مجلسه، أومأ إلى أحد صقالبته فيحرّك ذلك الزئبق فيظهر في المجلس كلمعان البرق من النور، ويأخذ بمجامع القلوب حتى يخيّل لكل من في المجلس كان يدور.

من أعجوبات الزهراء التي نجت من الضياع، على أية حال، أحواض وتماثيل بشكل أيل، وخزفيات وتحف من البلور، وعلب من العاج نادرة، عادت بعضها إلى متحف مدينة الزهراء، الذي افتتح عام (٢٠٠٩) ونال جائزة آغا خان للعمارة الإسلامية عام (٢٠١٠).

لا تتهاون أدبيات الأندلس عن التذكير، أن هذيان الناصر البنائي أدى به إلى إنفاق ثلث ميزانية الدولة، والعدول عن أداء بعض واجباته الدينية، مسبباً في انتقاد لاذع وجهه إليه الفقيه منذر البلوطي أثناء خطبته في جامع الزهراء ذاتها. ومع أن الخليفة برر جهده المعماري بحجة التعبير عن (قوة المُلك) و(علو الهمة)، فإن ساعة النهاية حانت مبكراً. بلى، لقد تسارعت الأحداث بعد رحيل الحكم الثاني إلى أن اندلعت الفتنة التي أطاحت بالخلافة، فأحرقت مدينة الزهراء، ونهبت مراراً في مطلع القرن (١١م). وكما كتب ابن حيان في (الذخيرة): (طُوي بخرابها بساط الدنيا وتغير حسنها، إذ كانت جنة الأرض). لذا؛ حين استولى ملك طائفة إشبيلية المعتمد بن عباد، على قرطبة عام (١٠٧٠)، تجول وزراؤه الشعراء في أطلال الزهراء، ووقعوا أسرى فتنتها وجمالها، جمال من باتت امرأة هرمة، (عجوزاً فقدت أبناءها)، وتاهوا في غرفها المهجورة، واحتسوا كؤوسهم حتى الثمالة في الشرفات، وأمعنوا في تجربة الزمان المهلك متأملين الأعشاب البرية والضواري، وتحليق الغربان بدلاً من الطيور المغردة. ولربما نحن، مثلنا مثل علماء الآثار، الذين سيتمتعون منذ اليوم بدعم اليونيسكو، نَصْبو إلى الزهراء لاقتباس شيء من بريق ازدهارها.

عبدالرحمن الناصر أمر بإنشائها على غرار مدن ملكية منافسة للعباسيين

تعتبر الزهراء رمزاً للإشراق الحضاري في المخيال العربي والعالمي

يقال إن الناصر أنفق ثلث ميزانية الدولة في سبيل إبراز قوة الملك وعلو الهمة

علامة فارقة في المشهد الحضاري

أصيلة.. جذور التاريخ وروح الثقافة



عامر الدبك

بسط لها البحر راحة مائه وأسراره فأشاحت عن فتنتها وسحرها، وكأنها تتبادل مع البحر فتنة الإغواء والإغراء والأسرار. وكما يحاورها البحر بزرقة مائه، تحاوره ببياض جدرانها، ليدخل البحرُ باتساعه المحيط، والمدينةُ الصغيرة بأصالتها العميقة في حالة من الوصل الصوفي، والحلم الذي يغويه الجدل بين الأزرق والأبيض، فينتبه إلى تلك اللوحة التشكيلية التي أصّلت الفن على جدرانها، كما أصّلها الفن بحوار ألوانه الساحرة.

وإذا كانت الثقافة صبغة مشتركة بين المكان والكائن والزمان، تتمثل أصالتها في هذا التجاذب بين حركة الإنسان في كينونته وصيرورته، وبين أصالة هذه الحركة في الفعل الثقافي، الذي يؤصله الإنسان في ذاته وفي العالم من حوله، عبر العلاقة الجدلية بين الذاكرة وبين الفعل البشري وبين حركة الزمن، فإن الثقافة في مدينة أصيلة رسّخت هذا التجاذب وهذا التعالق بين الذاكرة الثقافية وحركة الفعل البشري في الزمان، حيث بسطت الثقافات والحضارات هوياتها في المختبر الإنساني، والمكان الذي تحول إلى شهقة سحر، ولوحة تتحاور فيها التجارب الفنية والإبداعية، كما تتحاور الأفكار والألوان، الظل والنور، السكينة والموج، الصخر والماء، فأصبحت أصيلة في هذا التشكيل الفريد شهقة وجد، وإشراقةً ثقافية راسخة في ذاكرة المكان وفي ذاكرة الزمان، فإذا هي علامة فارقة في المشهد الثقافي الإنساني، بما رسّخته من تقاليد ثقافية وحضارية عبر مهرجانها الدولي السنوي، الذي سيأتي الحديث عنه، وعن دوره في حركة الثقافة في المشهد الثقافي العربي والعالمي، كدليلٍ ثقافي ومعْلَمٍ حضاري لا يقل أصالة عنْ أصالة مدينتهُ في ضمير التاريخ، وفعلها الحضاري عبر العصور المختلفة، لتصبح المدينة والمهرجان دليلين على بعضهما، يشار بأحدهما على الآخر، إشارة تضمر الانسجام التام بين المدينة ومهرجانها، أعمق من الإضافة والعطف، وأقرب إلى حالة من التوحد أفردته روح الثقافة بينهما.

وحين نفرد صفحات التاريخ لنختبرها



في مختبر الأسئلة؛ يستدرجنا الرمل على شاطئ الأطلسي، فينهض البحر برعشة موجه الذي تظلله سحب من التاريخ ويشير إلى مدينة (زيليس) أصيلة، في الشمال الغربي لشواطئه، فلا نملك إلا أن نصغي إليه وهو يحدثنا عن أصالة المدينة في التاريخ، وأصالتها في الذاكرة الثقافية، ربيبته التي أرضعت صخرَها موجةً من موجاته، متنقلاً بنا موجةً موجةً إلى ما قبل ألفي عام، حيث انتبهت هذه المدينة إلى وجودها، متكئة على مخدة رمله، فترتدي موجة لتبحر في صحف المكان (أصيلة القديمة) التي تفرد بيوتها البيضاء المتألقة المتلاصقة، بنوافذها الزرق خلف سورها الحجري العتيق، فيطل علينا مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية بسوره الأبيض، والذي يشكل نفحة من نفحات أصيلة الثقافية والحوارية ليستوقفنا برج (القمرة) بالقرب من باب البحر بشكله المربع، الذي أنشأه البرتغاليون في عهدهم ليتحول بعد ترميمه إلى معرض للفن التشكيلي، لنصل إلى (قصر الريسوني) (نسبة إلى أحد حكامها أحمد الريسوني) الذي بُني في أوائل القرن التاسع عشر، بلمسة جمالية للفن الإسلامي المغربي الأندلسي، ليُطلق عليه بعدما استعاد ألقه وأصالته التاريخية، (قصر الثقافة) وكأنما استجاب الحاضر لذاكرة الماضي، فانسجمت الثقافة بين الهيئة التي تحمل تلك المعالم الأصيلة للفن الإسلامي وبين احتضانه للفعل الثقافي، فأصبح هذا القصر معلماً ثقافياً يجمع الماضي الأصيل والحاضر المشرق، عبر احتضانه للورشات الثقافية من فنون الرسم والنحت، مصغياً إلى إيقاعات الموسيقا التي تنفث سحرها في أذن الحجر فيلين وينتشي.

وفي الجهة الجنوبية الغربية تشرف ساحة الطيقان على برج القريقية (القفل) الذي أنشئ في القرن الثالث الهجري مؤسساً في الماء كحارس للمدينة.

وحين نتحدث عن معالمها الدينية، يستدرجنا (المسجد الجامع) المنشأ هو الآخر في القرن الثالث الهجري، بشكله المستطيل ولونه الأبيض وصوامعه المنشأة بطابع أندلسي أصيل.

أصيلة هذه المدينة التي اختبر فيها التاريخ حضوره، مذ أنشأها البحارة الفينيقيون ليستولي عليها البرتغاليون فيما بعد، في القرن الخامس عشر، حيث بنوا فيها القلعة والسور، لتشهد مراحل من التخريب من قبل أساطيل الإسبان والنمساويين، فعاشت حالة تجاذب بين الطامعين بها وبين ملوك المغرب، الذين قاوموا تلك الهجمات بكل ما أوتوا من إيمان وقوة، ليحتلها الإسبان في عام (١٩٢٤)، حتى يوم الاستقلال بعد (٣٢) عاماً.

أصيلة شاهدة على التفاعل الثقافي ودوره في بناء حاضر ومستقبل الإنسان

مهرجان أصيلة فكرة راودت ابنها البار محمد بن عيسى فعمق دورها وهويتها الثقافية



المسجد الجامع يعد أقدم بناء بمدينة أصيلة

> في مهرجانها العريق تتحاور الكلمات والأفكار والألوان ليشكل إشراقة ثقافية راسخة في ذاكرة المكان

> بين الأصالة والمعاصرة والماضي والحاضر تقف مدينة أصيلة لتفرد ذلك الحوار بين التاريخ ومعالمها

صمت البحر قليلاً ونحن نتبع خُطى أمواجه في صفحات التاريخ، مستقرئين من بين أمواج التاريخ تلك الأهمية الأصيلة لمدينة أصيلة، ودورها البالغ عبر عصورها المختلفة في تأصيل الحوار الحضاري والثقافي، وبعد تأمل قال:

بين الأصالة والمعاصرة، بين الماضي والحاضر، بين التشكيل الطبيعي والتشكيل الفني، تقف مدينة أصيلة لتفرد ذلك الحوار بين عتق التاريخ في مدينتها العتيقة بدروبها وأزقتها ومنازلها، التي اتخذت من حوار الأبيض والأزرق وشاحاً لها، ليتحاور الأزرق والأخضر في أبوابها ونوافذها، ففي وسط المدينة القديمة، يشهد التاريخ على مختلف الحقب التي قطعتها أصيلة، فظلت محافظة على أسوارها الشامخة وعلى أبوابها، (باب البحر، وباب الحومر، وباب القصبة، وباب القريقة)، فيأخذنا المشهد إلى تلك الجداريات التي اختبر فيها الفنانون رؤاهم الفنية ومدارسهم ومذاهبهم، وإبداعهم، وكأنَّ بالمدينة معرضاً مفتوحاً على الهواء الطلق، كما هو مفتوح على حرية التعبير الفني، بما ينسجم وروح الأصالة التي تفرّدت بها هذه المدينة البيضاء. الحالمة على زرقة الماء، ودفء الرمل، وسكينة التاريخ.

في البدء كانت الفكرة، فهزت ذاكرة الكلام، ليستوي الحلم على جوديّه، وليبدأ التاريخ بالتشكل، هكذا بنت مدينة أصيلة مجدها الثقافي، مشرعة أبوابها على فيوضات الثقافات المختلفة، وهكذا انبثقت فكرة مهرجانها الدولي، الذي يعدُّ من أكثر المواسم الثقافية في المشهد الثقافي العربي والعالمي تفرداً في طبيعة أطروحاته وأجندة فعالياته، وطبيعة تناوله للفعل الثقافي، وانفتاحه على جميع الأفكار والرؤى، والفنون، والفعاليات الثقافية التي أصبحت بصمة من بصماته.

ومن هنا فإن أي حديث عن هذه المدينة المغربية التي كلما أشارت إلى البحر أومأ لها أن تُفرد أصالتها وشهقة حلمها بجعة بيضاء كحلم انتبه لتوه إلى لحظة الصحو، لا ينفصل بشكل من الأشكال عن مهرجانها، وموسمها الثقافي.

وبقدر ما كانت ترتب أحلامها، كان المهرجان فكرة وحلماً يراود ابن أصيلة محمد بن عيسى، الذي تنبه إلى أصالة الثقافة والفعل الثقافي في التنمية، منطلقاً من أصالة ثقافته، ونشأته الصوفية، والفكرية، وعمق رؤيته لمستقبل هذه المدينة الأصيلة، فكان مثال المثقف الحقيقي، الذي لم تشغله المناصب والعمل في السياسة عن إبداعه وهمّه الثقافي، وإنما اتخذ من المناصب والسياسة وسيلة لإنشاء صرح ثقافي، شهد له كل من حضوره بالتفرد والابتكار، لأنه أراد أن ينهض بمدينته، وأن يجعل منها مدينة معيارية للثقافة، والتجاذب الثقافي، والسياحي، منتبهاً إلى جاذبية الإبداع والفن والثقافة في تنمية الشعوب، وتنمية الإنسان، وترسيخ انتمائه، وهويته الثقافية، فأنجز أكثر من عشرين فيلماً وثائقياً، كما كتب سيرة تلك المدينة في كتابه (حسام جلد، أصيلة.. ذاكرة طفولة) الذي استوحاه من طرقات أصيلة الضيقة وملامح وجوه أهلها، يقول في مقدمته (كان في إمكاني أن أقدم في هذا الكتاب سيرتي الذاتية، ولكنني آثرت أن أجعله سيرة للمدينة التي ولدت فيه.. أصيلة، من خلال كل صورة ألتقطها كنت أمتحن انتمائي، وهويتي، وألتقي كينونتي التي كادت تجرفها رياح أجنبية).

بهذا الشغف الثقافي والانتماء الأصيل بين ابن عيسى ومدينته، انبثقت فكرة موسمها الثقافي، كان الموسم الأول من هذا المهرجان حين أطلق ابن عيسى شعاره (الفن والثقافة من أجل التنمية) وكان حينها عضواً في المجلس البلدي، ليؤسس مع صديقه الفنان محمد المليحي مؤسسة (جمعية المحيط الثقافية) عام (١٩٧٨)، والتي كانت وراء إطلاق (موسم أصيلة الثقافي الأول) ليصبح عرساً ثقافياً متفرداً بنشاطاته المختلفة التي اتخذت قاعدة لها إزاحة الحدود بين الثقافة والناس، فانطلق الفنانون المغاربة بتحويل جدران البيوت إلى لوحات جدارية ملونة مدهشة، وعرضت المسرحيات في الهواء الطلق، وكأنما الموسم الأول لأصيلة أراد أن يؤسس دهشته منذ انطلاقته الأولى، لأنها هي الأساس



المدينة القديمة لأصيلة نموذج حي للنمط المعماري الأندلسي

الذي يجعله يستمر كظاهرة ثقافية تجذب العالم إلى مدينة انتبهت من حلمها لتصنع حلم العالم ، وتصنع حلم الإنسان، في عرس ثقافي اشترك فيه الجميع، والتقى فيه الجميع بكامل طاقاتهم، فناً وتشكيلاً ومسرحاً ومحاضرات وندوات، وأنشطة ثقافية مختلفة، لتكون ولادة هذا المهرجان ولادة مدهشة، لأن وراءها طاقة ثقافية وهمّاً ثقافياً متأصلاً في الذات، فأصّلته في العالم، ولأن النجاح في الموسم الأول كان بهذا الغنى.

وبهذه الأصالة استمر عبر مشواره الطويل، ليرسخ صيرورته ابنُ أصيلة الأصيل بإنشاء (مؤسسة منتدى أصيلة عام ١٩٩٧)، التي لأشرفت وساهمت في العديد من المشاريع الثقافية والاجتماعية والخدمية والإنسانية، وبالتالي كانت هذه المؤسسة ضمانة حقيقية لاستمرار المهرجان السنوي، الذي اتسعت رؤيته وأهدافه، وفعالياته، التي كانت تستجيب في كل موسم من مواسمه إلى قضية ثقافية جديدة، كما يستضيف في كل موسم دولة من الدول لتقدم أنموذجها الثقافي وفعالياتها الثقافية، كي يتعرف العالم إليها، وكي تختبر حضورها في ذاكرة العالم الثقافية، ما جعل المهرجان مساحة واسعة وحقيقية للحوار بين الثقافات والحضارات، ولتصبح الثقافة أكثر استجابة للتنمية الحقيقية للإنسان، وكتابة المستقبل بحبر البحر الذي مدّ زرقته، لتختلط بألوان الفنانين فإذا بأصيلة لوحة كونية، وإذا بمهرجاناتها الأصيل عرس عالمي، ينتظره الجميع كل عام من فنانين وكتاب وشعراء ومبدعين في كل المجالات، كي يستلهموا من أصالة أصيلة رؤيتهم الجديدة لعالم جديد، ومن جهة أخرى كانت أصيلة تحفظ ذكرى كل من مر بها من هؤلاء المبدعين كما حفظوا ذكراها، فأطلقت أسماءهم على حدائقها، مثل الشاعر العراقي بلند الحيدري، والشاعر الكونغولي تشيكايا أوتامسي ،والروائي السوداني الطيب صالح، والشاعر الفلسطيني محمود درويش، والمفكر المغربي محمد عابد الجابري، والشاعر المغربي ابن أصيلة البار أحمد عبدالسلام البقالي، والأديب المغربي محمد عزيز الحبابي، كما أطلقت جوائز أدبية على أسماء شعراء وأدباء، لترسخ حضورهم في ذاكرة الأجيال، مثل جائزة الشاعر الكونغولي تشيكايا أوتامسي، للشعر الإفريقي (١٩٨٨)، وجائزة بلند الحيدري للإبداعات الشعرية العربية الشابة (١٩٩٧)، وجائزة محمد زفزاف للرواية العربية (٢٠٠١)



برج القمرة من أهم بقايا الوجود البرتغالي بأصيلة

هكذا أصبحت الثقافة فكرة وفعلاً، ورؤية وكشفاً، لأنها انبثقت من إيمان راسخ في الذات، التي تعرف كيف ترسخ وجودها وحضورها وفعلها الثقافي في الوجود.

فأن تصبح الثقافة تقليداً سنوياً موسمياً، إلى جانب أصالتها المستمرة في الذاكرة اليومية للكائن والمكان، يعني أن الثقافة ترسخ أصالتها وتفتح أفق حراكها المنسجم مع حراك الزمان في الذاكرة الإنسانية، لتصبح حواراً مفتوحاً على الزمان والمكان، ومفتوحاً على كل الأطياف الثقافية، ليمثل مرآة للفعاليات الثقافية في المجتمع الإنساني، كما يمثل مرآة تعكس طبيعة التطورات الثقافية في العالم، وكأنه يجمع العالم على طاولة ثقافية واحدة في كل عام، ليقدم المختصون في مواضيع مختلفة وجهات نظر وحوارات، تفتح أفق الثقافة ودورها الفاعل والطليعي في تغيير حياة الشعوب إلى الأفضل.

لقد تحولت أصيلة بفضل إيمان أهلها بها، وبفضل إيمان مثقفيها ومبدعيها ومفكريها بالفن والثقافة من أجل التنمية إلى علامة فارقة في الثقافة، وعلامة فارقة في التاريخ مكاناً وزماناً ورؤية، متفردة بين المدن الثقافية، لأنها قدمت تجربة ثقافية ستبقى محفوظة في ذاكرة التاريخ، محصنة من النسيان، لتكون شاهدة على حقيقة التفاعل الثقافي، وحقيقة الدور الذي تلعبه الثقافة، ويلعبه الفن في التنمية وفي بناء الإنسان ومستقبل الإنسان.



استعمال اللونين الأزرق والأبيض في البيوت عادة أندلسية

تتفاعل فيها الثقافة منذ أنشأها الفينيقيون والعرب ومن بعدهم البرتغاليون والإسبان وتؤصل لحوار حضاري أصيل



د. يحيى عمارة

المدينة العربية الإسلامية
وحوار الثقافات

ليس من شك في أن حضارة العرب القديمة والحديثة والمعاصرة بكل مستوياتها التاريخية والاجتماعية والجمالية والعمرانية كامنة في مدنها، التي تشكل رأسمال الثقافة العربية المتميزة، ذلك الرأسمال المبني على الائتلاف والاختلاف والتعدد والتنوع، والمعبر تعبيراً واقعياً عن الذهنية العربية المهتمة بذاتها والمنفتحة على الآخر في الوقت نفسه. فالمدينة العربية من المدن العالمية التي تتجاوب مع الانفتاح وعدم الانكماش، إذ شكلت منذ القديم وسطاً حيوياً، فكان العالم يشد الرحال إليها لأن كل إنسان كان ومازال يحس بأنه قادر على الانصهار بها والعيش في وسطها والتفاعل مع أهلها، نتيجة قيم حضارتهم وثقافتهم القائمة على الأبعاد الإنسانية السمحة. فكل المتتبعين والزائرين يشهدون على أهمية المدينة العربية في ترسيخ قيم التعايش الحضاري وأدبيات الحوار الثقافي، بدءاً من البيت والمسجد، مروراً بالزقاق والشارع، ووصولاً إلى المكتبة والكتاب والثقافة والمعرفة.. حيث يحس الإنسان وهو يحط رحاله لأول مرة في المدينة العربية، أو يزور فضاءات علومها ومعارفها ولغاتها، يكتشف دون مواربة بأنه قائم في فضاء إنساني كوني يجمع ما لا يجمع، ويحسن الإنصات إلى الأصيل والدخيل، ويعمل على نشر ثقافة التفاهم والتحاور بين الحضارات والثقافات والأديان والشعوب، ويتعامل بأخلاق الأمم العريقة في التواصل والتعايش، انطلاقاً من الحفاظ على ثوابت هويته الإسلامية والقومية والوطنية، ومن تفاعله مع المؤثرات الخارجية تفاعلَ تأثير وتأثر.

ومن ثمة تشكل المدينة العربية نموذجاً واقعياً للمدن التي نجحت في ترسيخ هويتها بما يمزج بداخلها بين أنماط ودلالات الخصوصية والكونية. وهذا ما أشارت إليه المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (إيسيسكو)، في وثيقتها (المبادئ التوجيهية بشأن الثقافة والمدينة)، حيث ورد فيها: (لقد تأثرت المدينة الإسلامية بمختلف التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية في مختلف العصور، لكنها بقيت مدناً تتسم بالانفتاح والتضامن والتقارب والحوار). فمن زار الشارقة أو دمشق أو بيروت أو القاهرة أو بغداد أو الرياض أو القدس أو صنعاء أو الإسكندرية أو الرباط أو تونس أو عمان أو مسقط أو الجزائر أو الخرطوم أو المنامة أو طرابلس.. وغيرها من الأمكنة العربية الفسيحة؛ لا يمكنه التغاضي عن الإحساس الذي ينتابه، والمرتبط

> تأثرت المدينة العربية الإسلامية بمختلف التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية في مختلف العصور

بدهشة الانفتاح والتعايش والتسامح، وبأن هذه العواصم الثقافية العربية تشترك مع غيرها من المدن العربية، بثقافة حضرية تعكس تنوعاً تاريخياً واقتصادياً واجتماعياً ودينياً وعرقياً.. وأنها ذات خصوصية إنسانية متضمنة لأخلاق عالية تأسست منذ القديم. فحضارة العرب الأخلاقية والجمالية والتاريخية بارزة في عواصمها، تلك العواصم التي يعمرها أهل البلد من مختلف القرى والنواحي إلى جانب الآخر الذي تصعب عليه المغادرة أثناء نهاية وظيفة زيارته للمدينة العربية أو الإقامة فيها طوال حياته.

ولعل المطلع على نصوص الأدباء الغربيين خاصة وسِيَرهم، الذين سبقوا أن شاهدوا تلك المدن وعايشوا أهلها وتفاصيل حياتهم اليومية، واطلعوا على ثقافتهم بطريقة مباشرة، حتى احتلت المدن العربية وقضاياها المختلفة في متونهم الإبداعية والفكرية والتاريخية حيزاً واسعاً، سواء أكانت هذه المتون مرتبطة بتشييد المدينة، أم بعمرانها وجغرافيتها، أم بالحديث عن أهلها وناسها وعلمائها وأدبائها، أم باستعراض أحداثها ووقائع تاريخها، أم ما إلى هذا وذاك من جوانب وآفاق تلقي من الإضاءة على هذه المدينة أو تلك، ما يبرز أهميتها ويعكس فعاليتها في تشييد صرح الحضارة عربياً وإسلامياً، وإنسانياً بوجه عام.. من أمثال جان جينيه الكاتب الفرنسي العالمي صاحب (أسير عاشق) الذي قال عنه المفكر إدوار سعيد: (لقد دخل جينيه في المحيط العربي وعاش فيه، ليس كمنقب عن الجديد والغريب، ولكن كإنسان يرى للعرب واقعاً وحضوراً يمتعانه، ويجد راحته في معيتهم، حتى وإن كان مختلفاً عنهم وظل على اختلافه هذا)، وخوان غويتيسولو الروائي الإسباني المشهور الذي انطلاقاً من انبهاره بمدينة مراكش، عمل على إبراز الوجه الإنساني للثقافة العربية الإسلامية وبقدرتها على الإبداع وإخصاب الأفق الكوني، مثلما فعلت في القرون الوسطى حين تم ائتمانها على الفكر العالمي، وشكلت قاعدة للنهضة الأوروبية في كل مجالاتها، و(راينر ماريا ريلكه) الشاعر النمساوي، الذي اختار مرة أن يسافر إلى مصر، وقبل أن يصل إليها عرج قبلها على الجزائر وتونس، فكان ذلك إعداداً أولياً هيأ له الالتقاء بدار الإسلام ودنيا العرب. وها هو ذا يدرس الإسلام، وينشئ قصيدة عن رسالة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) يكشف فيها عن إعجاب شديد به، على حد تعبير المفكر والأديب العربي الراحل عبدالرحمن بدوي.

يكتشف الإنسان فيها ودون مواربة بأنه قائم في فضاء إنساني أخلاقي عريق

كل الأدباء تقريباً اتفقوا على أن المدينة العربية مرآة للثقافة العربية الوطنية والقومية التي تؤمن بحوار الحضارات والثقافات، دون خلفيات عقائدية أو سياسية أو عرقية أو اجتماعية، وبأنها جسر مكاني للهوية الكونية التي تراعي كينونة الإنسان البعيد عن وطنه، وفي الوقت نفسه تعمل على تثبيت هويتها التي لا يمكن التخلي عنها ولو قيد أنملة، وبأن المدينة العربية من المدن المنشودة في الحياة والسلم الإنسانيين، ومن النماذج الواقعية الصادقة التي استطاعت ترسيخ فكرة التجسير بين الأمم والشعوب، وهذا ما كان يسعى إليه مثقفوها من شعراء وأدباء وفلاسفة ومفكرين وفنانين، منذ العهود السابقة إلى العصر الحالي، وذلك بحديثهم عن معرفة الذات والآخر في سبيل توطيد الحوار الثقافي الحقيقي لبناء مستقبل أحسن للحياة العربية الشاملة، ومن ثمة تأكد للمطلع الأجنبي بكل درجاته أن ما يصيب بعض المدن العربية من دمار وتخريب وهلاك لا يمت بأي صلة لثقافة المدينة العربية، التي تبقى مرآة صادقة وبوابة مفتوحة تتسع لاجتهاد نظري وتحليلي معرفي اجتماعي وإنساني، قد يكون لحظة استئناف مفيدة في دراسة الثقافة العربية المبنية على الحوار الثقافي والحضاري والتفاعل تفاعلاً إيجابياً حقيقياً، مع المختلف من زاوية المكان في علاقته بالآداب العالمية عامة وبالأدب الغربي خاصة.

المدينة العربية من المدن العالمية التي تتجاوب مع الانفتاح وقد شكلت دائماً وسطاً حيوياً

الحضارة العربية الإسلامية الأخلاقية والجمالية والتاريخية بارزة في عواصمها ومدنها

التظاهرة الثقافية الأكبر جنوبي البحر المتوسط

مدينة سيدي بوسعيد

استضافت مهرجانها الدولي للشعر



تحولت مدينة سيدي بوسعيد التونسية إلى ربوة للشعر والموسيقا، خلال انعقاد الدورة الخامسة للمهرجان الدولي للشعر، بمشاركة (٢٥) شاعراً من مختلف دول العالم. وأقيمت القراءات الشعرية على مدى ثلاثة أيام في الهواء الطلق، في مقاهي المدينة وباحاتها وفضاءاتها الطبيعية.

وتتميز سيدي بوسعيد التي تبعد عن العاصمة تونس (١٧) كيلومتراً، بمعمارها الساحر الذي يجمع بين العمارة الأندلسية والهندسة التونسية التقليدية، وسط أشجار البرتقال والنخيل والياسمين. وتتميز المدينة المطلة على البحر المتوسط، من على ارتفاع (١٢٦) متراً عن مستوى البحر، ببيوتها البيضاء وأبوابها وشبابيكها الزرقاء. وكانت قد احتضنت سابقاً عدداً كبيراً من الشعراء والفنانين والكتّاب المشاهير، من بينهم: بول كلي، وأندريه جيد، ولوران غاسبار، ومحمود درويش.

وكان المهرجان الدولي للشعر في سيدي بوسعيد، افتتح بقراءات للشعراء المشاركين، في فضاء دار زروق، حيث قرأ كل شاعر بلغته الأم، مع ترجمة إلى اللغات العربية أو الفرنسية أو الإسبانية. واختتم المهرجان دورته الخامسة، بحفل لموسيقا (المالوف) ذات الجذور الأندلسية، وتحية وفاء إلى الشاعر التونسي الراحل جعفر ماجد، عبر مغنّاةٍ لقصيدته (أغنية الساحرة) بصوت الفنانة هيفاء عامر. وتنقل العرض الموسيقي (ديوان) الذي قدمته فرقة سيدي بوسعيد للموسيقا الأندلسية، بقيادة الموسيقار محمد علي بن الشيخ، في فضاءات أندلسية، (٢٤ حزيران/ يونيو ٢٠١٨)، في قصر (النجمة الزهراء) المستوحى من المعمار الأندلسي، في تصميمه وزخارفه وباحاته وممراته الخارجية.

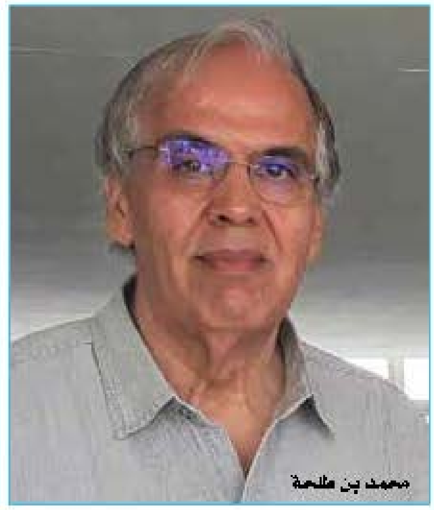


وكان الرسام المستشرق والموسيقي الفرنسي رودولف ديرلانجي قد استقر في سيدي بوسعيد التي كانت تسمى جبل المنار، في العام (١٩١٠)، وتوفي فيها عام (١٩٣٢). وقد استغرق بناء قصره الذي يمزج بين المعمارين الأندلسي والتونسي التقليدي عشر سنوات، من (١٩١٢ إلى ١٩٢٢)، حتى أصبح تحفة فنية، مع إطلالة مشهدية على البحر المتوسط. وأصبح قصر (النجمة الزهراء) أحد أبرز المعالم المعمارية في سيدي بوسعيد، وهو يضم حالياً مقر مركز الموسيقا العربية والمتوسطية، ومتحفاً ومكتبة للتسجيلات الصوتية، فضلاً عن قسم للدراسات والبحوث الموسيقية.

وأكد مشاركون في مهرجان سيدي بوسعيد الشعري نجاح المهرجان بكل المقاييس، إذ حقق توأمة بين الشعر والموسيقا، وجمع (٢٥) شاعراً من (١٦) دولة، ينتمون إلى مرجعيات ثقافية متعددة، مشيرين إلى نجاح المهرجان في الذهاب إلى الناس في أماكنهم ومواقعهم المختلفة. وتوزعت اللقاءات الشعرية مصحوبة بعزف حيّ لمحمد بن الشيخ على آلة العود، ومحمد الكعبي على الكمان، وزبير المولهي على الناي، في عدد من المقاهي والفضاءات الطبيعية المفتوحة والباحات الأندلسية الطراز، ليحقق المهرجان رؤيته في تعمير الأمكنة بذاكرة شعرية، وفي تحرير النشاط الشعري من القاعات المغلقة.

وجمع مهرجان سيدي بوسعيد الشعري الذي افتتح في (٢٢ حزيران/ يونيو ٢٠١٨)، أجيالاً متعددة من الشعراء، من تونس وإسبانيا ومالطا وفرنسا والمغرب وفلسطين والأردن وتايوان والسعودية وتركيا والبرتغال والعراق وصربيا

حقق المهرجان التوأمة بين الشعر والموسيقا وجمع (٢٥) شاعراً من (١٦) دولة عربية وأجنبية


محمد بن طلحة


إليزابيث غراش


علي العامري

وبولندا ولبنان وإيطاليا. وجاءت القراءات الشعرية بعشر لغات، ترددت موسيقاها في مواقع القراءات الشعرية الصباحية والمسائية، إذ تواصلت الفعاليات من الساعة الحادية عشرة صباحاً حتى الواحدة بعد منتصف الليل. وشارك الفنان هيكل حزقي مع الفنانات: صابرين غنودي، وشيماء لعبيدي، وريم بالرجب، في قراءة ترجمة قصائد الشعراء باللغة الفرنسية. كما بادر شعراء بقراءة قصائد لزملائهم بلغات عدة، إذ قرأ الشاعر إيفون ليمان قصائد بالفرنسية للشاعر علي العامري، وقرأت الشاعرة خديجة قضوم قصائد بالفرنسية للشاعر التايواني لي كوي شين، وبالإسبانية لشعراء آخرين.

وأثمر التواصل بين الشعراء إلى مشروعات مشتركة تتعلق بترجمة نصوص ونشر مختارات شعرية بلغات عدة. كما أتاح المهرجان الذي تنظمه جمعية سيدي بوسعيد للمالوف والتراث والموسيقا، فرصة للتعرف إلى المشهد الشعري وتنوعه في الدول المشاركة.

وشارك في المهرجان الذي يلقى الدعم من وزارتي الثقافة والسياحة وبلدية سيدي بوسعيد، كل من الشعراء: محمد بن طلحة، وجوفانوفيتش دانيلوف، وإليزابيث غراش، وعلي العامري، وصلاح فائق، ولي كوي شين، وهاتف الجنابي، وتشين سيو شين، وغسّان الخنيزي، ولين سوي مي، وفيوليت أبو جلد، وأمل خليف، ولورا كازيس، وإدواردو موغا، وأسماء غيلوفي، وإيفون ليمان، والناصر المولهي، وداڤيدي روندوني، وخديجة قضوم، وخوسيه باولو سانتوس، وصبري الرحموني، وإيفي دويان، وفضيلة الشابي، وعبدالعزيز قاسم، وسمير المرزوقي.

وأكد رئيس المهرجان، رؤوف الدخلاوي، أن (مهرجان سيدي بوسعيد الشعري، أصبح على خارطة المهرجانات الدولية، ونسعى إلى أن يصبح التظاهرة الشعرية الأكبر في جنوبي البحر المتوسط).

ومن جانبه، فإن مدير المهرجان، الشاعر معزّ ماجد، وبعد تعرضه لظرف صحي طارئ في يوم الافتتاح، عبّر عن فخره بفريق المهرجان. وقال: (إن اللجنة المنظمة للمهرجان برئاسة رؤوف الدخلاوي، كانت على قدر المسؤولية، باذلة جهوداً كبيرة في تنفيذ برنامج المهرجان، والتواصل مع الشعراء الضيوف، وتقديمهم للجمهور خلال مشاركاتهم في القراءات).

وأكد حيوية الشعر، وما يمثله في وجدان الشعوب من معنى للحرية الإنسانية، حيث قال: (إن المهرجان راح إلى الناس في أماكنهم المعتادة في الهواء الطلق، وفي المقاهي والباحات والفضاءات المفتوحة).

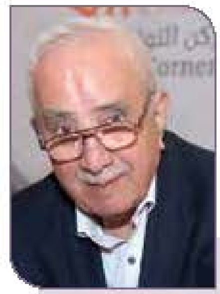
وتضم اللجنة المنظمة لمهرجان الشعر في سيدي بوسعيد، الفنانين والأدباء والكتّاب: محمد علي بن الشيخ، وسلوى المستيري، ورجاء الشابي، وكمال الهلالي، ووليد التفزي.

وكانت القراءات الشعرية في المهرجان تتواصل من الساعات الأولى للصباح حتى الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، على مدار ثلاثة أيام، في مواقع متعددة، منها: (دار زروق) التي شهدت افتتاح المهرجان، و(مقهى عمر)، و(مقهى العالية)، و(دار سعيد)، و(دار العنابي)، ومطعم (أيام زمان)، وقصر (النجمة الزهراء) الذي شهد حفل ختام المهرجان.

تمتاز المدينة بمعمارها الذي يجمع بين العمارة الأندلسية والهندسة التونسية التقليدية


مدينة سيدي بوسعيد

سحب وأمواج



ترجمة: تحسين عبدالجبار
شعر: رابندرانات طاغور (١٨٦١-١٩٤١)



- أماه.. الناس المقيمون عالياً في السحب، نادوا عليّ قائلين: (نحن نلعب منذ أن نصحو عند بزوغ الفجر الذهبي ومع القمر الفضي جميع الأيام).

سألتهم: كيف ألحق بكم إلى الأعلى؟

- **أجابوني**: توجه نحو حافة الأرض وارفع ذراعيك نحو السماء وسوف تحمل إلى السحب.
- **رددت عليهم**: إن أمي تنتظرني في البيت فكيف لي أن أتركها وألتحق بكم؟
- عندها ابتسموا وانصرفوا مبتعدين، ولكني أعرف لعبة أجمل يا أمي:

سوف أكون السحاب وستكونين أنت القمر وسأحتضنك بساعديّ وستكون قمة بيتنا هي السماء الزرقاء.

- الناس الذين يسكنون الأمواج نادوا عليه قائلين: (نحن نغني منذ الصباح حتى المساء ونسافر ونسافر ونظل نسافر ولا ندري بأي مكان جديد سوف نمر).
- **سألتهم**: كيف لي أن أشارككم في أسفاركم؟
- **قالوا لي**: قف على شاطئ البحر مغمض العينين وسوف تحملك الأمواج إلينا!
- **أجبتهم**: (إن أمي تريدني أن أظل معها دائماً في الدار فكيف لي أن أتركها وأبتعد؟) عندها ضحكوا ورقصوا وانصرفوا.
- إلا أني أعرف لعبة أجمل من تلك، سوف أتقلب وأتقلب وأتقلب وأضحك بأحضانك ولن يعرف أحد في العالم مكان أيٌّ منا.



د. إبراهيم يحيى شهابي

الترجمة محفز على التفاعل الحضاري

في علم الكيمياء هناك مواد تحفّز التفاعل بين مادتين أو أكثر وتحدثه، تعرف بـ(محفّزات أو وسائط) التفاعل (catalysts). أما في عملية التفاعل الحضاري بين الشعوب والثقافات المختلفة، والتي عبر عنها القرآن الكريم بكلمة (التعارف) (الآية ١٣ من سورة الحجرات)؛ فإن المحفّز (الوسيط) هو الترجمة، أي التبادل الثقافي والحضاري عبر اللغة، فتأخذ الشعوب بعضاً من مفردات الشعوب الأخرى ومصطلحاتها وثقافتها وخبراتها وتعطيها مما لديها. وكان القرآن الكريم خير مثال على ذلك.

فهناك نحو (٦٠٪) من المفردات الفارسية أصلها عربي، و(٨٠٪) من لغة أهل مالطة أصلها عربي، كما أخذت الإنجليزية واللاتينية عموماً كلمات ومصطلحات علمية من العربية، مثل: Alcohol, Alkali, Alchemy, Algebra, Alembic, Zenith وغيرها. وأخذت عن السكسونية كلمات مثل: cow, calf, sheep وعن الفرنسية النورماندية beef, veal, mutton وأخذت من الإيطالية volcano, umbrella, balcony ومن الإسبانية hammock, alligator, mosquito ومن الألمانية wagon, golf, brandy ومن اليونانية tantalize, catastrophe, anthology ومن الفارسية divan, paradise, lemon, caravan ومن الصينية kowtow, tea ومن الروسية steppe, droshky ومن الملاوية lorry, bamboo ومن الأسترالية frog, kangaroo وهذا غيض من فيض.

> الترجمة لا تنحصر مهمتها في نقل المعاني بل تتعداها لتحويل المعنى الأدبي والفكري الفني إلى لحن موسيقي أو لوحة فنية

هذا التفاعل يتم بفضل الترجمة، التي لا تنحصر مهمتها في نقل المعاني من لغة مكتوبة أو محكية إلى لغة أخرى، بل تتعداها إلى ميدان الموسيقا، حيث يُحول المعنى الأدبي أو الفكري إلى لحن موسيقي؛ السيمفونية مثلاً، وإلى ميدان الرسم حيث تُترجم الأفكار والآراء والمشاعر إلى لوحات فنية. ولهذا فإن الترجمة عملية صعبة تبدأ بما يصطلح عليه بـ(المرسل) بلغة المنبع وتنتهي بـ(المتلقي) بلغة الهدف (المصب)؛ إذ يقوم المرسل باختيار الرسالة أو الشيفرة، ثم يرمّزها ويختار قناة البث ويرسلها عبرها. أما المتلقي؛ فيستقبل الإشارة أو الشيفرة ويفك رموزها، ثم يعبر عنها عبر القناة التي يختارها.

ولكي يكون المترجم ناجحاً، ينبغي أن يكون متقناً للغتي المنبع والمصب، وعلى دراية واسعة بثقافة أهل اللغتين، وذا اطلاع واسع على دلالات الألفاظ الواحدة في مجالات العلوم المختلفة، بحيث لا يلتبس عليه، مثلاً، معنى كلمة moment في ميدان الزمن (لحظة) ومعناها في ميدان الفيزياء (عزم)، أو معنى كلمة delivery في مجال التجارة والعمل (إيصال/ تسليم) ومعناها في مجال الطب النسائي (ولادة)، أو معنى كلمة portfolio في الحقل الدبلوماسي (حقيبة دبلوماسية) ومعناها في حقل المال والمعاملات المالية (سندات تجارية/ حقيبة مالية) أو معنى كلمة labor في مجال الشغل (عمل/ جهد) ومعناها في مجال الطب النسائي (مخاض).

كما ينبغي ألا تكون الترجمة حرفية، كلمة بكلمة، بل بجمل وعبارات بليغة وفصيحة ومفهومة، تعبر عن الفكرة المراد نقلها، لأن الترجمة ليست عملية نقل كلمات من لغة إلى لغة، بل هي عملية نقل أفكار، فلا تُترجم جملة She gave birth to a baby. إلى (أعطت ميلاداً لطفل). بل إلى (وضعت/ولدت طفلاً)، ولا تُترجم عبارة estimation manager إلى (تسعير مدير) بدلاً من من (مدير تسعير)، ولا تُترجم عبارة flats to let إلى (شقق للسماح) بدلاً من شقق للإيجار (وقد شاهدت الترجمتين الأخيرتين بنفسي).

> الترجمة إحدى وسائل التفاعل الحضاري بين الشعوب والثقافات المختلفة

أما المصطلحات العلمية؛ فإن وجد لها ما يناسبها ويعطي دلالتها بدقة في لغة المصب (الهدف)، فذلك خير مثل (هاتف) و(برقية) في ميدان الاتصالات، وكلمتي (زناد، وشعيرة) في مجال السلاح (وخاصة البندقية). أما إذا تعذر وجود ما يرادف المصطلح بدقة؛ فإنه يقتبس كما هو ويُخضع لقواعد لغة المصب، مثل (النانو، والليزر، وبايت، وبتة) وغير ذلك.

ومن أجل توحيد المصطلحات نقترح إنشاء مجلس عربي أعلى للترجمة، وتطوير تعليم اللغات الأجنبية في مراحل مبكرة من التعليم، وإحداث كلية للترجمة في كل جامعة عربية، إضافة إلى بذل جهود تربوية وإعلامية ورسمية لدعم اللغة العربية الفصحى، وتجنب استخدام اللهجات العامية المحلية في الكتابة.

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

من بدائع التشبيه، أن يكون المشبَّه به خبراً للمشبَّه، كقول عمر أبي ريشة:

يـا بـلادي، وأنـتِ نهلـةُ ظمآ   نَ وشـبّـابـةُ علـى فـمِ شـاعـرْ

وقول السيّاب:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ   أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهُما القَمَرْ

وادي عبقر

تُوفّي حافظ إبراهيم سنة (١٩٣٢)، وكان أحمد شوقي، حينَها، يصطافُ في الإسكندرية، ولم يُبلَّغ بنبأ وفاته، إلّا بعد ثلاثة أيام. ولمّا علم، شرد قليلاً، ثم قال:

قَـدْ كُنْتُ أُوثِـرُ أَنْ تقولَ رِثائي   يـا مُنْصِفَ المَوْتى مِنَ الأَحيـاءِ

وبعدَ، مضيِّ وقتٍ، أكملَ مرثيّتَه، وهذهِ بعضُ أبياتها:

لكنْ سبقْتَ، وكلُّ طولِ سَلامةٍ   قَـدَرٌ، وكلُّ مَنِيَّةٍ بِقضاءِ

الحقُّ نادَى فاسْتجَبْتَ ولَمْ تَزَلْ   بِالحقِّ تحفِلُ عِنْدَ كلِّ نِداءِ

ووَدِدْتُ لَوْ أنّي فِداكَ منَ الرّدَى   والكاذِبونَ المُرْجِفونَ فِدائي

النّاطقونَ عنِ الضَّغينةِ والهَوى   المُوغِرُو المَوْتَى على الأَحياءِ

مِنْ كلِّ هَدّامٍ ويَبْني مَجْدَهُ   بِكَرائِمِ الأَنقاضِ والأَشْلاءِ

ما حَطّموكَ وإنّما بِكَ حُطّموا   مَنْ ذا يُحطّم رَفْرَفَ الجَوْزاءِ؟

بِالأَمْسِ قَدْ حَلَّيْتَني بِقَصيدَةٍ   غَرّاءَ تُحفَظُ كاليدِ البيضاءِ

غِيظَ الحَسُودُ لها وقُمْتُ بِشُكْرِها   وكَما عَلِمْتَ مَوَدّتي ووَفائي

في مَحْفَلٍ بَشّرْتُ آمالي بِهِ   لَمّا رَفَعْتَ إلى السَّماءِ لِوائي

إِسْكَنْدَرِيّةُ يا عَروسَ الماءِ   وخَميلةَ الحُكَماءِ والشُّعَراءِ

نشأَتْ بِشاطِئِكِ الفنونُ جميلة   وتَرعرَعَتْ بِسمائِكِ الزّهراءِ

بَنَتِ الحضارةَ مَرّتَيْنِ ومَهّدَتْ   لِلمُلْكِ في بغدادَ والفَيْحاءِ

وسَمَتْ بِقرطبةٍ ومِصْرَ فَحَلّتا   بَيْنَ الممالكِ ذُرْوَةَ العَلياءِ

ماذا حشدتِ منَ الدموعِ لـ(حافظٍ)   وذَخَرْتِ مِنْ حُزنٍ لهُ وبُكاءِ؟

يا حافظَ الفصحى وحارسَ مَجْدِها   وإمامَ مَنْ نَجَلتْ منَ البُلَغاءِ

وغداً سيذكرك الزمانُ ولم يَزَلْ   لِلدّهرِ إِنصافٌ وحسنُ جزاءِ

قصائد مغنّاة

يا ليلُ الصبُّ

شعر: الحُصَري القَيْرواني (١٠٢٩ – ١٠٩٥م) لحّنها توفيق الباشا، وغنّتها فيروز عام (١٩٦٥) في معرض دمشق الدولي (مقام حجاز).

يَا لَيْلُ، الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ؟ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ؟
رَقَدَ السُّمَّارُ فَأَرَّقَهُ أَسَفٌ لِلْبَيْنِ يُرَدِّدُهُ
كَلِفٌ بِغَزَالٍ ذِي هَيَفٍ خَوْفُ الوَاشِينَ يُشَرِّدُهُ
نَصَبَتْ عَيْنَايَ لَهُ شَرَكاً فِي النَّوْمِ فَعَزَّ تَصَيُّدُهُ
وَكَفَى عَجَباً أَنِّي قَنِصٌ لِلسِّرْبِ سَبَانِي أَغْيَدُهُ
يَنْضُو مِنْ مُقْلَتِهِ سَيْفاً وَكَأَنَّ نُعَاساً يُغْمِدُهُ
فَيُرِيقُ دَمَ العُشَّاقِ بِهِ والوَيْلُ لِمَنْ يَتَقَلَّدُهُ
يَا مَنْ جَحَدَتْ عَيْنَاهُ دَمِي وَعَلَى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ
خَدَّاكَ قَدْ اعْتَرَفَا بِدَمِي فَعَلامَ جُفُونُكَ تَجْحَدُهُ
مَا ضَرَّكَ لَوْ دَاوَيْتَ ضَنَى صَبٍّ يُدْنِيكَ وَتُبْعِدُهُ
لَمْ يُبْقِ هَوَاكَ لَهُ رَمَقاً فَلْيَبْكِ عَلَيْهِ عُوَّدُهُ

فقه لغة

كل دُخانٍ يسْطَعُ مِن ماءٍ حارٍّ: بُخَار، وكذلك من النَّدى. كلُّ شَيْءٍ تَجَاوَزَ قَدْرَهُ: فاحِش. كلُّ ما لا رُوحَ لَهُ: مَوَاتٌ. كلُّ كلام لا تفهَمُهُ العربُ: رَطانَة.

أخطاء شائعة

يقولون: (**تَداعى الجِدارُ للسُّقوط**)، وفيه حَشْوٌ، فالتداعي هو السُّقوطُ المتتالي، فالأصوب أن يقال: (**تَداعى الجِدارُ**). ويقولون: (**وقد تداولَ المجتمعونَ في الأمرِ**)، والصوابُ: (**تداولَ المجتمعونَ الأمرَ**)، أي ناقشوه.

الرجل الذي يرى الجمال



شيماء عبدالناصر / مصر

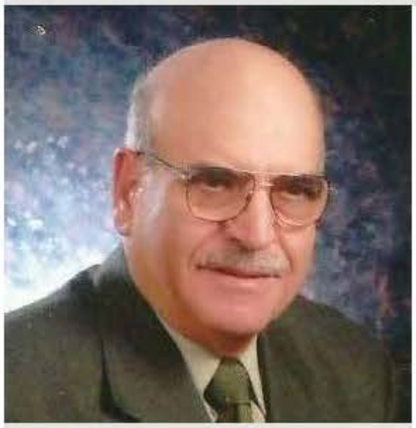
يعيش الرجل الفقير مع زوجته في كوخ صغير، بينما تنتشر حولهما برك المياه الراكدة الخضراء المليئة بالطحالب والزروع التي ارتشفت أشعة الشمس ليونة أخضرها وجعلته أصفر ناشفاً.. لكن الرجل كاد يجن حقاً، يضطر للخروج إلى العمل صباحاً ويعود بعد الظهيرة، يذهب ويعود ولا يحدث أي شيء غريب، لكن إذا ما خرج من كوخه في أي وقت آخر، كان الجنون بعينه، هو يفتح الباب ليرى الجنة بكل تفاصيلها الحلوة، الزرع الأخضر الجميل اليانع والنضر، ونهير صغير يتأرجح ماؤه بين الأكمات جيئة وذهاباً، والنسيم مفعم وعبق بنثرات من أريج شجيرات الليمون والنعناع، والأسماك الملونة بشتى الألوان، والتي يصل حجمها لحجم البشر، أفي العالم جمال مثل هذا؟ كيف صنعت الطبيعة أسطورتها؟ لقد حدثته إحدى الأسماك بصوت في منتهى العذوبة، قالت له: أهلاً بك، لكن لماذا كانت أجمل (أهلاً بك) سمعها في حياته؟ من أين جاءت هذه السمكة بهذا الصوت الخلاب؟ وهنا انتبه لفكرة أن السمكة تتحدث وتوجه إليه بصرها مباشرة، ما هذا الجمال؟ وكيف أتى إلى هنا؟ يفارق عتبة البيت ويذوب في حلم بهيج لسويعات ينسى أن زوجته في البيت لا تعلم شيئاً عن ذلك النعيم.

هل نقلت الرياح كوخهم الصغير إلى تلك الجنة؟ ليت هذا حقيقي، يا لجنون الأمنيات، لكنه قطف وردة صفراء ناعمة وجرى ناحية الكوخ الحقير الذي تحول من الخارج إلى شيء أشبه بقصور الحكايات الخيالية التي كانت تحكيها له جدته، كوخ مرصع بالماس والذهب، يدخل إليه فإذا هو من الداخل كما تركه، يعيد فتح الباب المترهل، فيرى الجنة مرة أخرى، يوقظ زوجته ويضع الوردة الناعمة الصفراء على صدرها، فتسأله مستنكرة، لماذا تضع الخوص على صدري هكذا؟ أي خوص تتحدث عنه هذه المرأة، ألا ترى ما في الزهرة من وريقات صغيرة جداً شفافة وخفيفة وتكاد تتهشم من رقتها، وتكاد تذهب بالعقل من جمالها، لكنه لم يُلقِ بالاً، لذلك عليه أن يأخذها من يدها ويخرج بها خارج الكوخ حتى تفهم وترى وتحس، تنتمي قليلاً لتلك الجنة وتشعر بما يشعر به، أخذها وأخرجها معه، ظل يقفز من مكان لآخر كطفل صغير يزور البستان لأول مرة، وهي تراه مجرد رجل مجنون يشير إلى البحيرة المليئة بالطحالب ويقول: إنها نهير مليء بالأسماك التي بحجم البشر، وتتحدث!! أي أبله هذا الرجل الذي يشير إلى كوخهما القديم العفن ويخبرها أنه مرصّع بالذهب والماس من الخارج، ولا يزيد عجبها إلا عجبه هو، كيف لا ترى هذه المرأة كل هذا؟ ربما جنت من المفاجأة ولا تستطيع أن تصدق عينيها، يخبرها أن عليها التصديق، وأن هذا حقيقة وليس حلماً، حقيقة يراها ويسمعها ويشمها وتقول له: (أهلاً بك)، وتمر الساعات ويأتي الليل وتزداد الجنة جمالاً وروعة، يبكي ويبكي، ويفتح ذراعيه ويحتضن الأشياء والكائنات، يُقبِّل كل شيء حوله ويبكي، أيقنت الزوجة بجنون الرجل، ولم يكن هناك من تشتكيه، انتظرت في كوخها المخيف ليلاً وبدأت تدمع عيناها كمداً.

يتسرب الحزن الهادئ شيئاً فشيئاً إلى قلبها بمرور سويعات الليل، ويأتي الرجل قبيل الفجر وينام كميت، يصحو صباحاً، يفتح باب كوخه على المنظر العادي للحياة التي يحياها منذ ولد، ويسأل نفسه: أين ذهبت الجنة؟ لكن الزوجة تبدأ بالارتياح، لقد عاد لعقله، يذهب للعمل مكبلاً بالحزن والانكسار، ويعود ليغلق بابه عليه ويدفن رأسه في الوسادة القديمة ويبكي يأساً وألماً، تلح عليه الزوجة أن يخرج قليلاً لكنه يصعب عليه الخروج لكي يرى العالم البائس، بعد أن كان يتمرّغ في الجنة أمس، لكنه يخرج لكي يرى الجنة مرة أخرى، ويجن، مرة أخرى.



نداءات



عبدالعزيز الخضراء

ثقافة الحاسوب والانطواء الاجتماعي

بدأ الحديث في الآونة الأخيرة عن الدور الخطير الذي يلعبه الحاسوب في عزل الأفراد اجتماعياً، وتفكيك العلاقات بين الأفراد في المجتمع، فأغلبية الأشخاص يقضون وقتاً طويلاً في التعامل مع الحاسوب والإنترنت، ما يؤدي إلى العزلة عن الآخرين خلال فترة الاستخدام، وهذا بدوره يفضي إلى إيجاد نوع من التفكك الاجتماعي، كما يؤدي شيوع الإنترنت إلى نشر أنماط جديدة من القيم والسلوكيات في المجتمع كله.

أصبح الآن في علم النفس ما يطلق عليه انطوائية الحاسوب، وتوجد هذه الحالة عندما يستمر الشخص في الجلوس أمام الحاسوب ساعات طويلة كل يوم، طبعاً مع استثناء الأشخاص الذين يستدعي عملهم ذلك، وقد توجد هذه الحالة لدى الانعزاليين ذوي الشخصيات الانطوائية أو الأشخاص الذين يرغبون في الهروب من ظروفهم ومشكلاتهم الحياتية، فيلجؤون إلى الحاسوب ليفرغوا فيه طاقتهم وهمومهم، فضلاً عن الإجهاد والتوتر النفسي اللذين ينتجان من استخدام الحاسوب لفترات طويلة.

وظاهرة غرف الدردشة التي صارت منتشرة بشكل يكاد يكون مرضياً يؤدي إلى الخلل في العواطف وتوجيه المشاعر في غير وجهتها الطبيعية، ولكن ذلك لا يعني إدانة الحاسوب بشكل مطلق، وإنما هي دعوة إلى ترشيد استعماله وعدم المبالغة فيه بشكل يمثل خطراً على أمننا وسلامتنا النفسية على المدى البعيد.

إذا كان الحاسوب والدخول إلى شبكة الإنترنت وغرف الدردشة، تعبيراً عن صيحة علمية وتكنولوجية باهرة، فإنّها في وجهها الآخر تعبير عن فراغ عاطفي ونفسي ووجداني أيضاً، وخصوصاً في هذا العصر المادي الذي يفتقد الروحانية، وإقبالنا الشديد على غرف الحاسوب والدردشة عبر الإنترنت، يعبر عن غياب الضبط الأسري والهروب من العلاقات الاجتماعية المباشرة والواضحة إلى علاقات محكومة بالسرية، ومحاطة بالكتمان ومأمونة العواقب في ظاهرها، إلا أنّها قد تقود في النهاية إلى مزالق خطيرة قد تعصف بحياتنا ومستقبلنا.

إنّ من الأمور الخاطئة التي يقع فيها كثيرون خلال تعاملهم مع غرف الدردشة عبر الإنترنت، هو عدم تمييزهم بين العلاقات الاجتماعية عبر هذه المحادثات وبين العالم الواقعي، أو بين العالم الافتراضي والعالم الحقيقي، فنحن نفعل ونقول أشياء عبر العالم الافتراضي، لا نفعلها ولا نقولها في العالم الواقعي، وعلينا أن نفهم أنّ الإنترنت عالم حقيقي، وتجاهل هذا يؤدي إلى المتاعب؛ فالمستخدم عندما يقوم بعمل محادثة عبر الإنترنت، فهو يقوم بها مع أشخاص حقيقيين لهم مشاعر حقيقية، فمستخدم الإنترنت عليه أن يعامل الناس بالاحترام نفسه الذي يعاملهم به وجهاً لوجه، أو في أثناء الحديث معهم من خلال الهاتف، ورغم ذلك هناك بعض الاختلافات، فعندما يحادث مستخدم الإنترنت شخصاً بشكل مباشر ووجهاً لوجه فهو يرى جيّداً حركات وجهه ولغة جسده، بما فيها من حركة وصوت، خصوصاً أن هذه الإشارات تشكل (٦٠) في المئة من الاتصال البشري، أما في المحادثة عبر الإنترنت فهي تتم سراً وهذا يعني أن (٦٠) في المئة من الاتصال مفقود وهو ما تمثله لغة الجسد، وبالتالي فالمستخدم يتخاطب بنسبة (٤٠) في المئة فقط، وهذا ما يسبب سوء تفاهم على الإنترنت.

إنّ المحادثة عبر الإنترنت (الدردشة) تعطي الشخص الفرصة للكلام عن أشياء لا يستطيع قولها مباشرة، بسبب الهويات المزيفة التي يستعملها مستخدم الإنترنت، وبالتالي لا تستطيع الأطراف الأخرى التعرف إلى الشخصية الحقيقية لهم، ولا يعرفون في النهاية سوى الاسم المستعار لهم، وبالطبع لهذا الغموض وجه إيجابي وآخر سلبي، ويتمثل الجانب الإيجابي في قيام الناس بالحديث عن شيء يخجلون منه وجهاً لوجه، أو حتى عند الحديث في الهاتف، وهو ما جعل عدداً كبيراً من الأشخاص المنطوين، يصبحون شخصيات جريئة على الانترنت بعكس الواقع، ومن هنا أصبح الأشخاص الفاشلون اجتماعياً قادرين على إعادة التواصل مع العالم الخارجي عن طريق استخدام الإنترنت، فهناك الكثير من الأشخاص الذين يتميزون بالانطواء الذاتي، تفتحت مشاعرهم من خلال الإنترنت، وهو ما يظهر في العزلة الاجتماعية وعدم الاتصال الإيجابي بالعالم الخارجي، وهذه النوعية من الأشخاص، حصدوا عدداً من المنافع من خلال شبكة الإنترنت العالمية، أما الجانب السلبي لهذا الغموض، فيتمثل في استغلال بعضهم لعدم القدرة على الكشف عن هوياتهم الحقيقية، ليتحدثوا إلى أشخاص يستخدمون ألفاظاً نابية وفظة، لذلك على مستخدم غرف المحادثة، أن يكون حذراً في تصديق كل ما يتلقاه عبر هذه المحادثة.

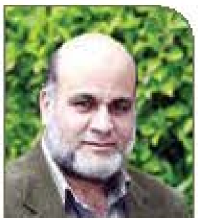
غرف الدردشة بلا شك تؤثر في العلاقات داخل الأسرة والمجتمع، لأنها هي المكان، الذي يستطيع فيه الإنسان أن يتحدث مع نفسه ومع غيره بصراحة، ليقول ما لا يستطيع قوله في الاتصال المباشر، أما خطورة ذلك فتتمثل في أن العلاقات الأسرية تواجه فتوراً شديداً، وذلك بسبب توجه أفراد الأسرة نحو غرف المحادثة، وتفضيل المحادثة على الجلوس مع بقية أفراد الأسرة والتحدث إليهم.

الاستغراق في التعامل مع الإنترنت يعبر عن فراغ عاطفي ونفسي ووجداني

علّم فدوى نظم الشعر فأصبحت رائدة الشعر الفلسطيني

إبراهيم طوقان

برع في ابتكار الأناشيد الوطنية



أحمد أبو زيد

إبراهيم طوقان؛ معلم وشاعر فلسطيني أصيل أنبتته مدينة نابلس، فكان في مجال الأدب والشعر شعلة من الثورة والتحدي في مواجهة المحتلين والمغتصبين لأرضه وبلاده.. وكان سبباً في نبوغ شاعرة فلسطينية كبيرة هي أخته فدوى طوقان، شاعرة فلسطين الكبيرة، ورائدة الإبداع، التي كرست حياتها لقضية بلادها، وتناولت النضال الفلسطيني والمرأة في المجتمع الفلسطيني، إلا أن العمر لم يمتد به؛ فمات في ريعان شبابه وهو في السادسة والثلاثين من عمره، في حين كتب الله سبحانه لأخته فدوى عمراً مديداً فعاشت حتى بلغ عمرها (٨٦) عاماً، وماتت في العقد الأول من القرن الجديد.



وإبراهيم طوقان، من الشعراء الذين مارسوا التعليم والأدب في آن، فقد جمع بين رسالة العلم والتربية، وبين الشعر، فكان شاعراً وديعاً مرحاً من أبرز شعراء جيله الرواد في فلسطين المحتلة.. حمل سلاح الشعر بكل ما أُوتي من طاقة شعرية لخدمة قضية وطنه المغتصب، والتعبير عن مأساة بلاده، والتشهير بالعدو المحتل، حتى صار شاعر فلسطين والعروبة بحق.

وُلد الشاعر إبراهيم عبدالفتاح طوقان في نابلس بفلسطين سنة (١٩٠٥م)، في أسرة أدبية ذواقة للأدب والشعر، فهو ابن عائلة (طوقان) الثرية، وتلقى دروسه الابتدائية في المدرسة الرشيدية بنابلس، وكانت هذه المدرسة تنهج نهجاً حديثاً مغايراً لما كانت عليه المدارس أثناء الحكم التركي، وذلك بفضل أساتذتها الذين درسوا في الأزهر، وتأثروا في مصر بالنهضة الأدبية والشعرية الحديثة.

ثم أكمل دراسته الثانوية بمدرسة المطران في الكلية الإنجليزية بالقدس عام (١٩١٩م)، حيث قضى فيها أربعة أعوام، وتتلمذ على يد (نخلة زريق) الذي كان له أثر كبير في عشق إبراهيم للغة العربية والشعر القديم. وبعدها التحق بالجامعة الأمريكية في بيروت سنة (١٩٢٣م)، ومكث فيها ست سنوات نال فيها شهادة الجامعة في الآداب عام (١٩٢٩م)، وهو ما أهّله لأن يبرع

في الأدبين: العربي والإنجليزي على السواء.

وقد أجاد طوقان اللغة العربية إجادة تامة، ودرس التوراة وتاريخ (العبرانيين)، وساند المستشرق التشيكوسلوفاكي لويس نيكل في تحقيق كتاب (الزهرة) لأبي داود الأصفهاني الظاهري، ونشر في بيروت عام (١٩٣٢م)، وقام بتحقيق ديوان العباس بن الأحنف (الشاعر العباسي المتوفى سنة ١٩٢م)، الذي قال البحتري عنه بأنه أغزل الناس، وقد تأثر إبراهيم بالعباس في غزلياته.

وبعد تخرجه عاد ليدرّس في مدرسة النجاح الوطنية بنابلس، وانتقل بعد ذلك لتدريس اللغة العربية في الجامعة الأمريكية في العامين (١٩٣١ – ١٩٣٣م) ثم عاد بعدها إلى فلسطين.

وفي عام (١٩٣٦م)، تسلم القسم العربي في إذاعة القدس، وعُين مُديراً للبرامج العربية، وتولى قسم المحاضرات في محطة الإذاعة بفلسطين نحو خمس سنين، ثم أُقيل من عمله من قِبَل سلطات الانتداب عام (١٩٤٠م)، فسافر إلى بغداد وعمل مدرساً في مدرسة دار المعلمين، وهناك عاجله المرض فاضطُر للعودة إلى نابلس مسقط رأسه، وتكالبت عليه العلل، ولشتدت عليه وطأة المرض حتى توفي يوم الجمعة (٢ مايو ١٩٤١م)، وهو في سن الشباب إذ لم يتجاوز السادسة والثلاثين من عمره.

ويعد طوقان شاعراً أصيلاً، يتسم شعره بالجزالة والقوة من غير تعقيد، ويتراوح بين المحافظة والتجديد في الصور والمعاني والأوزان الشعرية، ولعله الأول بين شعراء العربية في ابتكار الأناشيد القومية، ولاتزال أناشيده حيّة تتردد في الإذاعات العربية إلى اليوم، خاصة نشيد (موطني)، وهو مع ذلك شاعر غزل رقيق، حلو الصورة، عذب النغم، لطيف الدعابة.

ويتميز شعره بلغته البارعة المحكمة المؤثرة. أما موضوعاته الشعرية؛ فقد جمعت بين التجربة الذاتية والتجربة الوطنية، وهو عندما يكتب شعراً ذاتياً فإن لهجة شعره تجيء رقيقةً متوهجة العاطفة، أما عندما يكتب عن التجربة الوطنية؛ فإن لهجة هذا الشعر تتراوح بين الاحتفال البلاغي بالبطولة والشهامة والتضحية، وبين السخرية الهازلة، إذ يهاجم أعداء الوطن، وتلك النفوس الصغيرة التي


د. إحسان عباس


فدوى طوقان

تضافرت على انتهاك حرمة الجهاد وقدسية التضحية.

أما ديوانه الشعري؛ فقد طبع أول مرة عام (١٩٥٥)، أي بعد وفاته بأربعة عشر عاماً تحت عنوان: (ديوان إبراهيم طوقان) عن دار الشرق الجديد ببيروت، وفيه مقدمة مطوّلة عن حياته بقلم شقيقته الشاعرة فدوى طوقان، وأعيد طبع الديوان مرة ثانية، وصدر عن دار الآداب ببيروت باسم (ديوان إبراهيم)، إلا أن هذا الديوان لا يضم جميع أشعاره، حيث خضع جَمْع الديوان ونشره في المرتين لرقابة صارمة من شقيق الشاعر أحمد طوقان (رئيس وزراء الأردن الأسبق)، ثم قام الدكتور إحسان عباس بترتيب الديوان ترتيباً زمنياً، وأبقى على مقدمة فدوى، وأضاف إليه دراسة بقلمه بعنوان (نظرة في شعر إبراهيم طوقان) وصدرت هذه الطبعة الجديدة عام (١٩٧٥م) عن دار القدس ببيروت.

وفي عام (١٩٨٨م) أصدرت دار العودة ببيروت (ديوان إبراهيم طوقان) ويتضمن دراسة الدكتور زكي المحاسني عن الشاعر ومقدمة للديوان كتبها شقيقه أحمد، وقصة حياة الشاعر بقلم شقيقته الشاعرة فدوى طوقان.

تفاعل طوقان في شعره مع أحداث وطنه، وسجلها أدباً وطنيّاً، صوّر فيه مأساة فلسطين ودقائق أسبابها ووسائل علاجها، تجنباً لسوء العواقب، بل للنكبة التي تنبّأ بها قبل وقوعها. وهذا نجد الجانب الوطني في أدبه قد شكّل أحد شقّي رحى ديوانه الشعري، فقد غلب عليه النظم في موضوعي الوطن والغزل، فهو من شعراء فلسطين الذين وظفوا كل إبداعهم لقضية

اشتغل بالتعليم والأدب ودرج في أسرة أدبية ذواقة للأدب والشعر

عارض شوقي في قصيدته عن المعلم وتنبأ بوفاته شاباً

فلسطين، وكان من روادهم الكبار، وقد ردَّد الكبارُ والصغارُ قصيدتَه المشهورةَ في وصف الفدائي:

عبس الخطبُ فابتسمْ
وطغى الهولُ فاقتحمْ
رابطُ الجأشِ والنُّهى
ثابتُ القلبِ والقدمْ
لم يُبالِ الأذى ولم
يَثْنِهِ طارئُ الألمْ
نفسُهُ طَوْعُ هِمَّةٍ
وَجَمَتْ دونَها الهِمَمْ
تلتقي في مزاجِها
بالأعاصيرِ والحُمَمْ

ولم ينسَ طوقان قضايا أمته العربية وبطولات أبنائها المجاهدين، فهتفَ الشعب العربي بشعره الذي يقول فيه:

وَطَني أنتَ لي وَالخَصم راغِمُ
وَطَني أنتَ كُل المُنى
وَطَني إنَّني إن تَسلم سالمُ
وَبِكَ العزُّ لي وَالهَنا

ويعد طوقان من أكثر الشعراء الذين جسدوا هموم المعلم في الشعر العربي، حيث عمل بالتدريس وعاش هذه المهنة بما لها وما عليها، ومارس التجربة العملية في المدارس والفصول وبين التلاميذ على اختلاف طبقاتهم، وأدرك ما يواجهه المعلم من صعوبات ومشكلات وهموم تثقل كاهله، وشعر بثقل ما تحمله رسالة التعليم من أعباء، خاصةً في أجواء الروتين اليومي، الذي لا يدع مجالاً للمعلم أن يقوم بتوصيل رسالته على الوجه الذي يرضى عنه، فنتج عن هذا الشعور والإحساس لديه أن نظم شعراً عارض فيه أمير الشعراء أحمد شوقي في قصيدته الشهيرة (قم للمعلم) التي يقول فيها:

قم للمعلم وفِّه التبجيلا
كاد المعلم أن يكون رسولا
أعلمت أشرف أو أجل من الذي
يبني وينشئُ أنفسا وعقولا؟

فقد وجد طوقان أن شوقي لم يخبر مهنة المعلم كما خبرها هو، الذي مارس مهنة التدريس ولمس بنفسه معاناة المعلم، ولذا كتب قصيدته اللامية المرحة الظريفة التي تحكي معاناة المعلم، يقول فيها:

شوقي يقول وما درى بمصابنا
قم للمعلم وفِّهِ التبجيلا
اقعد فديتك هل يكون مبجلاً
من كان للنشء الصغار خليلا
لو جرب التعليم شوقي ساعة
لقضى الحياة شقاوة وخمولا
ويكاد يقتلني الأمير بقوله
كاد المعلم أن يكون رسولا

ثم يعدد طوقان ما يواجهه المعلم من صور المعاناة اليومية، وهو يمارس هذه المهنة، وتغيظه جهالات الصغار، ويقدم ذلك في صورة فكاهية ساخرة، فيقول:

حسب المعلم غمة وكآبة
مرأى (الدفاتر) بكرةً وأصيلا
مئة على مئة إذا هي صلحت
وجد العمى نحو العيون سبيلا
ولو ان في التصليح نفعاً يرتجى
وأبيك لم أكُ بالعيون بخيلا
لكن أصلح غلطة لغوية
مثلاً واتخذُ الكتاب دليلا
فأرى ابن جهل بعد ذلك كله
رفع المضاف إليه والمفعولا

وبالفعل كان طوقان صادقاً في حديثه، إذ إنه لم يعش طويلاً ومات في ريعان شبابه.

وكان لطوقان باع طويل في الشعر الاجتماعي، ففي أكتوبر عام (١٩٢٤م)، وأثناء مكوثه في مستشفى الجامعة الأمريكية في بيروت، نظم قصيدته (ملائكة الرحمة) عن



وظف كل إبداعاته الشعرية للقضية الفلسطينية وسجل المأساة المنتظرة


إبراهيم طوقان وراء الميكروفون

المرضات ورسالة التمريض النبيلة، يقول فيها:

بِيضُ الحَمَائِمِ حَسْبُهُنَّهْ
أنِّــي أُرَدِّدُ سَجْعَهُنَّهْ
رَمْــزُ السَّــلامَةِ وَالــوَدَا
عَةِ مُنْذُ بَدْءِ الخَلْقِ هُنَّهْ
فِي كُــلِّ رَوْضٍ فَــوْقَ دَا
نِيَةِ القُطُوفِ لَهُنَّ أَنَّهْ
وَيَمِلْنَ وَالأَغْصَانَ مَا
خَطَرَ النَّسِيمُ بِرَوْضِهِنَّهْ

ثم يقول مبيناً دور الممرضات في تخفيف آلام المريض:

المُحْسِنَاتُ إلى المريضِ
غَــدَوْنَ أشْبَاهاً لَهُنَّهْ
يَشْفِي العَلِيلَ عَنَاؤُهُنَّ
وعَطْفُهُنَّ ولُطْفُهُنَّهْ

وعندما يكتب إبراهيم طوقان في الغزل، والذي يشغل مساحة من ديوانه، كانت تحكم أشعاره الغزلية مشاعر رقيقة، وأدب جم يبتعد به عن الإسفاف والتشبيب بالنساء، فنجده في قصيدته (غريرة في المكتبة) يقول:

وَغَــرِيــرَةٍ فِي المَكْتَبَهْ
بِجَمَالِهَا مُتَنَقِّبَهْ
أَبْصَرْتُهَا عِنْدَ الصَّبَاحِ
الغَضِّ تُشْبِهُ كَوْكَبَهْ
جَلَسَتْ لِتَقْرَأَ أَوْ لِتَكْ
تُبَ مَا المُعَلِّمُ رَتَّبَهْ
رَاقَبْتُهَا فَشَهِدْتُ أَنْ
اللهَ أَجْزَلَ فِي الهِبَهْ
فَــرِدًا بِهَا مَلَكٌ تَنَزْ
زَلَ لِلقُلُوبِ المُتْعَبَهْ

ويغار طوقان من الكتاب الذي تحتضنه بذراعيها، فيقول:

يَا لَيْتَ حَظَّ كِتَابِهَا
لِضُلُوعِيَ المُتَعَذِّبَهْ
حَضَنَتْهُ تَقْرَأُ مَا حَوَى
وَحَنَتْ عَلَيْهِ وَمَا انْتَبَهْ

ولقد كان للشاعر الفضل الكبير في اتجاه أخته فدوى طوقان إلى الأدب والشعر، لتصبح بعد ذلك شاعرة فلسطين الأولى، فهما من أسرة عريقة وغنية ذات نفوذ اقتصادي وسياسي، الأمر الذي فرض عليها قيماً وسلوكاً اعتبرت فيها مشاركة المرأة في الحياة العامة أمراً غير مستحب، وانعكس هذا على الحياة الشخصية للشاعرة التي لم تستطع إكمال دراستها، فأخرجت من المدرسة في وقت مبكر جداً، ولكن فدوى اخترقت، بإرادتها وسمو روحها، أسوار ذلك البيت الذي بدا مثل حصن في قلب نابلس القديمة، منطلقة إلى فضاءات الحياة الثقافية العربية والعالمية.

فقد تولت تثقيف نفسها بنفسها، وحصلت على دورات في اللغة الإنجليزية، ودرست الأدب الإنجليزي، وتأثرت بأحدث مدارس الفلسفة الغربية في أوائل القرن العشرين. وكان لإخراجها من المدرسة وجلوسها في البيت، الفضل في اتجاهها إلى الشعر والأدب، حيث التقطها أخوها إبراهيم من الفراغ الذي كانت تعيشه وأخذ يعلمها نظم الشعر ويحببها في الأدب، ويعرض عليها قصائد لكبار الأدباء كي تقرأها.

وبعد رحيل طوقان عام (١٩٤١م)، صدرت عنه عدة كتب ودراسات أهمها: (أخي إبراهيم) لفدوى طوقان، الذي صدر في يافا عام (١٩٤٦م)، و(شاعران معاصران: طوقان والشابي) لعمر فروخ، في بيروت عام (١٩٥٤م)، و(إبراهيم طوقان شاعر الوطن المغصوب) لزكي المحاسني، في القاهرة عام (١٩٥٦م)، وكتاب (الكنوز، ما لم يعرف عن إبراهيم طوقان، مقالات، أحاديث إذاعية، قصائد لم تنشر، رسائل ومواقف) من إعداد المتوكل طه، ثم ثلاثة كتب عن الشاعر من تأليف يعقوب العودات (البدوي الملثم).



مدينة نابلس في الثلاثينيات

عمل مع المستشرق التشيكي لويس نيكل في تحقيق كتاب (الزهرة) لأبي داود الأصفهاني



من أغلفة دواوينه

بين التنمية والتخطيط

المثقف العربي

وإشكالية النهضة



د. أنس بن يونس

لا وجود لنهضة، أي نهضة، في غياب الرأسمال البشري، بصفة عامة، والمثقفين بصفة خاصة، فهؤلاء هم من يحمل الهم، وهم من يقترح وينظر للنهضة في كل المجالات العديدة والمختلفة. ولو رجعنا إلى أمتنا العربية الإسلامية؛ لوجدنا ما يؤكد ذلك، بدءاً من رسالة الوحي التي تعد الفكرة الأصيلة والمصدر للتفكير والتوجيه والإرشاد، وانتهاءً بجهود علمائنا ومفكرينا الذي بذلوا تضحيات في سبيل تقدم حضارتنا برغم كل العراقيل التي كانت، ولاتزال تعترض تطورها.. بحكم أن عملية النهوض سيرورة زمنية تشمل ما قبل وأثناء وما بعد.. لرتأيت أن أسلط الضوء على مسألة في غاية الأهمية والخطورة والتعقيد، وهي (المثقف العربي وإشكالية النهضة– رؤية مستقبلية).

أولاً، طبيعة الهم النهضوي: لا شك أن طرح قضية النهضة كإشكالية تشغل الفكر العربي المعاصر وتثير مسألة ما إذا كنا لانزال نعيش قضايا النهضة، يقول المفكر الجابري، ونحن الذين نؤرخ لعصر النهضة العربية الحديثة بأوائل القرن الماضي: هل مازلنا لم نتحرر بعد من إشكاليات فكر القرن الماضي، ونحن نعيش زمناً آخر؟ هل أبرز مميزاته أنه زمن (التخطيط العلمي) وليس زمن الحلم النهضوي والواقع؟ وحسب الجابري أننا نميز في خطابنا العربي المعاصر بين النهضة وإشكالياتها، وبين (التنمية) و(التخطيط) وقضاياهما. ونحن نفعل ذلك على أساس أن إشكاليات النهضة هي إشكاليات فكرية، بينما قضايا التنمية والتخطيط هي قضايا الواقع، قضايا الاقتصاد والاجتماع والتعمير.

وهنا يؤكد الجابري أنه عندما يتحدث عن المثقف وإشكالية النهضة، فهو يتحدث عن نوع معين من المثقفين، عن مثقف يمكن تعريفه بأنه المثقف الحالم بغدٍ أفضل، والمشرع للمستقبل في إطار هذا الحلم وبوسائل الحلم النهضوي، إنه (المثقف الذي يحمل هم بلده ووطنه، هم أمته، كهمٍّ عام، دون تخصيص. إن الأمر يتعلق بنموذج مازال يعيش اليوم في الوطن العربي، نموذج نجد صورته الأولى في رواد النهضة العربية الحديثة، التي نؤرخ لها بأوائل القرن الماضي). إلا أنه لا يمكن إغفال مسألة مهمة، هي ربط النهضة العربية بمقاومة التدخل الأجنبي، الذي يمثل الاستعمار أبرز وجوهه، ومن هنا ارتبط التبشير بالنهضة بتوجيه النداء إلى الشرق ليقاوم المحتل، الغازي، المستعمر.

ثانياً، سؤال الهوية وثنائياته: في ظل الأحداث التاريخية الكبرى، ظل السؤال المطروح: من نكون؟ وماذا نريد أن نكون؟ وبعبارة أخرى: ما هويتنا، سواء سلكنا هذا السبيل أو ذاك للتنمية؟ يقول الجابري: (كان هذا السؤال، سؤال الهوية، ولايزال، سؤالاً يطرح جملة أزواج أو ثنائيات، وعلى رأسها: الإسلام/العروبة، الدين/ الدولة، الأصالة/المعاصرة، الوحدة/التجزئة.. سؤال الهوية في الفكر العربي الحديث والمعاصر يطرح الفصل في هذه الأزواج: من نحن؟ ماذا نريد أن نكون؟ سؤال يطرح مباشرة قضية العروبة والإسلام، قضية الدين والدولة، قضية الوحدة والتجزئة، قضية السلفية والحداثة، إلخ.. إشكاليته النهضوية تحكمها، بل تنسجها هذه الأزواج).

هذه الأزواج بحاجة إلى قراءة ونقاش بعيداً

> لايزال سؤال الهوية يطرح ثنائيات الإسلام والعروبة والدين والدولة والوحدة والتجزئة والأصالة والمعاصرة

عن الخلافات، بل من خلال اعتبارها المستقبل ومشروعه. بالرغم من أن النقاش حول ذلك ليس بالنقاش النهائي، ونتوقف هنا مع ثنائيتين: العروبة/الإسلام، والوحدة/التجزئة.

العروبة/الإسلام: يمكن، حسب الجابري دون تردد، أننا لم نشعر يوماً، نحن المغاربة، بأن هناك فرقاً بين الاثنين، أو بأن هذا الطرح يطرح مشكلاً، من نوع المشكل الذي يطرح في صيغة الاختيار بين أحد الطرفين: العروبة والإسلام. أو من نوع المشكل الذي يطرح مسألة: أيهما يجب أن يكون أولاً وأيهما يجب أن يكون ثانياً؟ لكن في المشرق هناك مشكل حسب الجابري؛ إذ إن هناك من يجعل مصير النهضة العربية ومستقبلها مرهوناً بحل هذه المشكلة، مشكلة ترتيب العلاقة بين (العروبة) و(الإسلام).

مشكل التقديم والتأخير في ترتيب العلاقة بين العروبة والإسلام، هو مشكل محلي وليس عربياً، يقول الجابري: (إن التعارض أو التقابل، أو الشعور بضرورة التوفيق والجمع، بين مفهوم العروبة ومفهوم الإسلام، إنما نشأ في الشام أساساً، وبصورة أعم في سوريا الكبرى، وعرفت له بعض الأصداء في مصر، وذلك في القرن الماضي، عندما اكتسى رد فعل سكان هذه المنطقة، منطقة سوريا الكبرى، ضد الحكم العثماني وسياسة التتريك، صورة قومية، فنادى الوطنيون السوريون بالعروبة كبديل عن التتريك، وطالبوا بالاستقلال للقوميات العربية، عن الامبراطورية العثمانية). وكرد فعل من جانب الأتراك والمؤيدين لهم، تم رفع شعار الجامعة الإسلامية، فانزلق النقاش، بل الصراع، إلى وضع خطأ للمسألة، وضع يختزلها، نظرياً، في طرح الاختيار بين العروبة والإسلام، أو على الأقل طرح مسألة الأولوية فيهما. وقد تغذى المشكل مع واقع بلاد الشام المتميز بوجود أقليات دينية غير إسلامية. ومن هنا يرى الجابري، أنه لا يمكن اعتبار تلك العلاقة مشكلة عربية، لأن ذلك لن يخدم الفكر القومي ولا القضية القومية، بل يضع القضية في أزمة دائمة.

الوحدة/ التجزئة، يقول الجابري هنا: (صحيح أن التجزئة التي لحقت بالوطن العربي هي بسبب عامل خارجي هو الاستعمار، ولكن غير صحيح بمعنى آخر. فإذا نظرنا إلى الخريطة العربية كما رسمت بعد الحرب العالمية الأولى، وقبلها بقليل، نجد الاستعمار قد عمل فعلاً على تجزئة الأرض العربية.. التجزئة بهذا المعنى واقع، والمسؤول عن خلقه هو الاستعمار، لا شك في هذا ولا نقاش).

والسؤال الذي يطرح: هل هناك دائماً الآخر هو المشكل؟ يرى الجابري أن الأمر غير صحيح، لأنه إذا قلنا إن الاستعمار هو السبب، فهل كانت الأقطار العربية قبل الاستعمار موحدة؟ تعقيباً على ما ذهب إليه الجابري، نقول إنه لا يمكن التهويل من اعتبار الآخر حجر عثرة في سبيل نهضتنا العربية الإسلامية.

كما يرى الجابري أننا عندما نطمح إلى تحقيق الوحدة العربية، فنحن نطمح إلى مشروع تاريخي جديد تماماً، يختلف كلية عن كل المشاريع والتجارب التي عرفها تاريخنا، يقول: (إن الواقع العربي الراهن واقع تشكل في الدولة القطرية حقيقة دولية، قبل أن تكون حقيقة وطنية وقومية. هي حقيقة دولية لأن مصالح الدول الأجنبية والدول الكبرى بصفة خاصة، مرتبطة بهذه المنطقة من العالم، مرتبطة بالدولة القطرية وبوجودها واستمرار وجودها. إن المصالح الاستعمارية لا تسمح بقيام وحدة عربية، هكذا، بكل سهولة ويسر، بل إنها تعرقلها وستعرقلها لأن مصالحها لا تخدم الوحدة).

إذاً، يجب علينا نحن العرب ونحن نفكر في شؤوننا، أن ندخل في الحسبان أطماع ومطامح الدول الكبرى، لا يعني ذلك أن نستسلم أو أن نساوم، بل علينا أن (ندرك أن تفكيرنا في الوحدة وعملنا من أجلها في مستوى خطورة وأهمية التغيير الذي ستحدثه، ليس في واقعنا ومنطقتنا وحسب، بل أيضاً في العالم كله، أعني في خريطته السياسية والاستراتيجية والاقتصادية. وبما أننا لا نستطيع أن نقيم حولنا جداراً حديدياً ولا سوراً صينياً.. فإن الجدار الحديدي المطلوب يجب أن يكون من إرادتنا وعزمنا وتبصرنا، كما أن السور العربي المطلوب يجب أن يكون من تضامننا واستماتتنا في نضالنا والتمسك بأهدافنا). وهذا الأمر رهين بمدى خلق رأي عام يرى في الوحدة العربية أساس النهوض الحضاري، أسوة بغيرنا من الحضارات التي تقدمت علينا بسنوات. إن الوحدة العربية إذاً ستعيد للإنسان العربي مكانته ودوره في كتابة التاريخ وصناعة المستقبل، وليس كما يُراد له أن يكون مجرد مستهلك.

انطلاقاً مما سبق؛ نؤكد أن المثقف العربي مطالب قبل غيره بالتفكير في مشروع نهضتنا العربية الإسلامية، المشروع الذي يحتاج إلى تفكير وتحليل ونقاش جذري، يراعي المحيط الداخلي والخارجي، كي تكتمل الرؤية النهضوية المنشودة.

نبحث عن مثقف يمكن تعريفه بأنه يحمل هم وطنه وأمته وملمّ بوسائل النهضة لغد أفضل

هذه الثنائيات بحاجة إلى قراءة ونقاش بعيداً عن الخلاف لكونها مشروعاً مستقبلياً

إذا كانت التجزئة بسبب رغبة عامل خارجي في الماضي فإن واقعنا العربي تشكله الدولة القطرية



ذكريات في حضرة قامات أدبية وفنية

حواراتي معهم من نافذة غيابهم

إسماعيل فقيه

كيف أبدأ الكلام وأنا في حضرة ذاكرة أدبية شعرية هائلة؟ سؤال كبير يراودني، وأشعر بأنه مثل جبل على صدري. كيف أعود الى الماضي، البعيد والقريب؟ كيف أدنو من لهب الذكرى والذاكرة؟ أستعيدُ لقاءات حيّة مع كبار القوم، الشعراء العرب، شعراء كبار رحلوا، عرفتهم، التقيت بهم وحاورتهم، تركوا الحياة تباعاً، ما تركتهم بعد غيابهم، وما تركوني بغيابهم. أعود إليهم، وأستذكر اللقاءات معهم، أحاول رسم صورة جديدة لهؤلاء الكبار، وتنساب اللغة رشيقة صافية كلما فتحت نافذة من نوافذ غيابهم.

التقيت الشاعر الكبير الراحل سعيد عقل كثيراً (١٩١١-٢٠١٤) في مناسبات كثيرة، وفي مراحل متنوعة من حياته. وأجمل تلك اللقاءات الصحافية والمقابلات أجريتها معه. وأذكر أنه كان يشترط دفع مقابل مادي عن كل كلمة يعطيها للصحافة، وكنت على مواكبة دائمة له ولأعماله الشعرية والأدبية، كتابة صحافية وحوارات معه، وتشهد الصحافة اللبنانية والعربية على تلك الحوارات والمقالات التي كتبتها ونشرتها.

عاش سعيد عقل القرن بأكمله، القرن الفائت، وربما كان من حسن حظي أنني التقيته قبل وفاته بشهر، وأجريت معه حديثاً صحافياً، وكان الحوار الأخير معه. وفي ذاك اللقاء حدثني عقل كثيراً، برغم تدهور حالته الصحية حينها. كان كما عهدناه: الشاعر الواثق، النرجسي المتعصب للبنانيته، وكان يردد في حواري معه (لبنان أعلى قمة في التاريخ)، سألته كثيراً وأجاب أكثر. سألته عن الشعر بعدما قطع وعاش قرن الحياة، فقال: (الشعر هو الحضارة وهو الانسان، لولا الشعر لكانت الحياة في المجهول. وأنا كتبت الشعر لأرسم الحضارة وأقدمها للحياة كي تستمر بوتيرة السعادة الصافية... الشعر عمر الإنسان، وعمر الإنسان لا يقاس إلا بالقصيدة والشعر).

تحدثت معه بمواضيع شتى، وكانت أجوبته واسعة، وأستلُ منها مقتطفات كان يطلقها بنبرة هادئة جداً ثم يعاجلها بنبرة عالية. كان يقول: (الشعر علم وفلسفة ولغة وتواضع وكبرياء ومروءة... الشعر خلاص الانسان وحريته المطلقة.. أبو الطيب المتنبي شاعر كبير ولكن كان عليه أن يكون أكثر شاعرية.. لبنان مهد الحضارة، والتاريخ بدأ من أرض هذا الكون الذي هو لبنان.. المرأة التي أكتبها في شعري هي المرأة الصافية، التي تتمتع بالرحمة والطهارة، والحب هو قانون الحياة، صورة كمرآة لأسس الحياة).

يحضر طيف الموسيقي الفنان المبدع الشاعر منصور الرحباني (١٩٢٥-٢٠٠٩)، كما لو أنه الطير الذي يحوم في نهار الزمن الطويل. أذكر وأتذكر الكثير الكثير مما قاله لي في حواراتي المتعددة معه، وكان دائماً يقول لي، (الزواج مقبرة الحب إيّاك أن تتزوج). كان يحب الجلوس إلى حواراتي، وكم اتصل بي مراراً واستدعاني إلى بيته في أنطلياس، وكنت أحضر إليه فوراً.

منصور.. كان دائماً يصر على مناداته باسمه المفرد، وكنت دائماً، أصرخ: يا منصور، وينظر اليّ بضحكة كبيرة، ويقول، (المرأة هي الجمال الذي لا يمكن العيش من دون طيفها). وسألته مرةً، ما هو الفن، وكيف تفسر الموسيقا، وماذا تشعر حين تلحن وتؤلف الموسيقا أو الشعر، وكم ردد وقال: الموسيقا هي سر الوجود، من يدخلها سيعرف الدجى العميق في هذه الحياة.

لا يمكن تفسير الموسيقا بالكلام والشرح والتفصيل، ومهما فسرنا وشرحنا، يبقى الجواب أقل. أما في العزف، وممارسة تأليف الموسيقا تبقى هي الجواب الوافي عن سؤال الموسيقا. وكان يذكر ويذكر توأمه عاصي (الأخوين رحباني) ويقول: كان عاصي، ونحن في جلسة العشاء، كان يصمت فجأة ويتوقف عن تناول الطعام، ويشرد بإصغاء كلّي ويشعرنا وكأنه غير موجود بيننا في تلك اللحظة. وحين نسأله، ما بك يا عاصي أين أنت وماذا ترى وتسمع الآن، كان يهمس بنا ويقول (هسسسس)، إنني أكتب اللحن وأوزع الأدوار للعازفين. وهو كان في هذه الأثناء، فعلاً، يجهز المشروع الفني المقبل وفي اليوم التالي، نشارك ببناء وتأليف العمل الذي رآه في حلم يقظته.

كتب منصور الشعر، كتبه ولحنه في أعمال الأخوين رحباني، وكذلك فعل عاصي. وأصدر منصور العديد من كتب الشعر، وكتابه الشهير (أسافر وحدي ملكاً) مازال ماثلاً في أذهان وعقول وروح الأمة اللبنانية، كان يقول منصور عن الشعر: (أنا أكتب الشعر بنفس المنطلق الذي يشدني للموسيقا. الشعر هو إيقاع متفرع من الموسيقا، والعكس صحيح أيضاً. الشعر هو المناخ الضروري لبلورة وعي النغم، ويكتمل المشهد الخرافي العظيم اذا ماتناغمت اللغة مع النوتة).

ولد الشاعر محمود درويش في قرية (البروة) (١٩٤١-٢٠٠٨) في فلسطين المحتلة، عاش (النكبة) وعرفته السجون الإسرائيلية ولم تنل من عزيمته على الحياة والحرية.. التقيته عدة مرات في بيروت، وقبل وفاته بسنة التقيته في حوار صحافي طويل، وكان اللقاء في فندق (روتانا). وربما كان الحوار الصحافي الأخير الذي تحدث فيه الشاعر قبل أن يرحل من الوجود.. سألت الشاعر سؤالاً عن الشعر، وكررت له السؤال الذي لا ينتهي، ما هو الشعر؟ وكعادته، نظر اليّ نظرة صارمة، ثم وقف واتجه إلى نافذة الغرفة التي تجمعنا ومدّ نظره منها إلى الخارج، وعاد إلى مكانه على الكنبة التي نتجالسها، وقال: (الشعر هو حاجة ماسة للروح، كيان الحياة، لغة نتخاطب بها مع حضورنا وغيابنا. ربما الشعر هو الجنون. وربما هو العقل. وربما هو السعادة المطلقة. وربما الشعر هو كل شيء. كل شيء نعرفه ولا نعرفه، وكل شيء لا نريد أن نعرفه. تسألني عن الشعر ومعنى الشعر، وكأن الشعر له المعنى

سعيد عقل كان يشترط دفع مقابل مادي عن كل كلمة في الحوار ويرى أن الشعر هو الإنسان

منصور الرحباني: الشعر هو إيقاع متفرع من الموسيقا والكمال في تناغم اللغة مع النوتة


مع سعيد عقل


وصباح خراط


وفؤاد رفقة


ومنصور الرحباني

الثابت المحدد! لا يا صديقي، الشعر ليس له مسافة أو مساحة نعبرها وتنتهي الرحلة. الشعر مساحة مفتوحة، متواصلة مستمرة إلى ما لا نهاية. لا تعريف للشعر).

مواضيع وأفكار ومواقف كثيرة تحدث بها الراحل في تلك الجلسة: (...الحب هو الصورة النقية الصافية التي يمكن للإنسان أن يعرف نفسه من خلالها.. المرأة هي عقل العاطفة وعاطفة العقل.. الحزن هو عادة من العادات المفروضة علينا.. السعادة ليست مستحيلة رغم جنون الإنسان وطمعه.. الفرح ممكن وهو على بعد أنملة بين أنفاس البشر، قائم في وعينا، ولا يمكن السقوط خارج مداره.. الأرض وطني، ووطني مسلوب، وسيعود إلى أهله مهما تكاثر الجحيم في أيامنا..).

لا يمكن ذكر اسم الشاعر الراحل أنسي الحاج (١٩٣٧-٢٠١٤) دون أن تتراءى لمخيلة القارئ، هذه الجملة، وهي عنوان قصيدته الشهيرة التي صدرت في كتاب قبل أكثر من نصف قرن. شاعر الحب والأمل، كتب العاطفة الجياشة بحروف صافية. أخذه الحب إلى أبعد، إلى عمق الجمال، إلى الروح الإنسانية العذبة.. التقيت كثيراً بالشاعر الراحل، وبحكم عملي الصحافي معه في جريدة (النهار) كنت ألتقي به يومياً.. وكنت أطلب منه دائماً إجراء حوار صحافي معه، وكان يرفض معللاً: (لا كلام لي خارج قصيدتي). ولكنني لم أيأس من الحصول على حوار صحافي مع شاعر المحبة. وبعد جهد ومثابرة مني وبعد زمن لا بأس به، استطعت إقناعه بالحوار. أجريت الحوار في حينها، وكان ذلك في منتصف التسعينيات، ونشرت الحوار في كبريات الصحف في الإمارات العربية المتحدة، سألتُ الراحل عن الحب والأمل والإيمان العميق الذي ترسمه قصيدته، وقلت له، أمازال أنسي الحاج شعوباً من العشاق؟.. وما إن سمع سؤالي حتى استراح على مكتبه، وجلس واضعاً كفه على خده وأردف قائلاً: الحب سلام الإنسان، وهو الحياة بمعناها الصحيح. وما تذكرني به، ما قلته وكتبته وعشته ومازلت أعيشه، هو العين والنظرة والإحساس والشعور في مدى الحياة التي عبرت وستعبر.. العشاق هم الزمن الذي يعطي للحياة مسافة استمرارها، ولا بد للزمن أن يستمر بنغمة العاشق الذاهب إلى المحبة الصافية. تحدث في حينها عن (لن)، عن (البيان الشعري)، عن (الرأس المقطوع)، عن (الوليمة)، عن (خواتم) وسواها من الكتب التي أطلقها في مراحل زمنية متفاوتة. وسألته (لن؟)، فكان سريع الجواب: (لن أعود الى أيامي وحدي. لن أكرر مذاق الوعي الذي أخذني الى منفى الصحوة الهادئة. لن أرسم باللون القاتم. سأكتب ما بقي وما سوف يأتي).

الشاعر فؤاد رفقة (١٩٣٠-٢٠١١) ولد في سوريا، وعاش أغلب حياته في لبنان، وكانت دراسته في ألمانيا. شاعر العزلة والتصوف، أو شاعر الصمت. هكذا كنا نناديه، وكان يتقبل هذا الكلام بكل رحابة ومحبة. التقيت به كثيراً. كان صديقاً لا يمكنني إلا الذهاب إليه دائماً، وأكثر اللقاءات بيننا كانت في مكتبه في (الجامعة الأمريكية) في رأس بيروت، وكذلك كنا نلتقي في بيته القريب من مبنى الجامعة الأمريكية.. كتب الشاعر الراحل القصيدة الحاشدة بظلال الصمت. وبلغت ذروته الشعرية في تجلياته الأخيرة، في تلك الكتب التي أصدرها، ومنها: (قصائد هندي أحمر)، (خربة الصوفي)، (بيادر).. وكذلك ترجم الراحل كنوزاً من الشعر الألماني مثل، هولدرلن، ريلكة، نوفاليس، تراكل، وسواهم من كبار الأمة الألمانية.

في أحد حواراتي الصحافية مع الراحل، وكانت كثيرة، سألته عن العزلة التي يعيشها، وقلت له، هل حقاً تعيش العزلة عن سابق إصرار؟ وكان جوابه: العزلة التي أعيشها ليست عزلة واغتراباً بقدر ما هي حرية أعيشها. الصمت الذي أعيشه ويعيش في كياني هو عبارة عن مساحة دهرية واسعة تفوق مساحتها مساحة الدهر الذي يمتد في الوجود. من هنا يمكنني القول إنني أحيا في قلب الوجود، وأتماشى مع مسيرته وفق ضرورات الصمت الذي يمسك بيدي ويأخذني إلى نفسي وإلى أعتاب الحياة


مشهد من بيروت الستينيات

صباح خراط.. عاصفة بإنسانيتها وبخصوصية شعرية فائقة في حضورها

محمود درويش: لا أعرف ما هو الشعر لأنه ليس مسافة أو مساحة نعبرها وتنتهي الرحلة

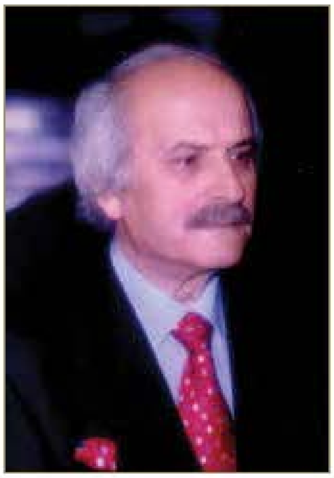
فؤاد رفقة كتب قصيدته بظلال الصمت وترجم كنوزاً من الشعر الألماني

وأفقها.. فؤاد رفقة الشاعر الفيلسوف دون أدنى شك، وأشعاره تشهد على هذه الفلسفة، وكان يقول دائماً: (الفلسفة هي التي تمدّ الشعر بحيوية الأسئلة الوجودية. تسلك القصيدة سلوك الوعي الشامل، حين تتكئ على منطق الأسئلة الوجودية).. وبرغم رصانة اللغة وصرامتها في رصف القصيدة الفلسفية، فإن الشاعر الراحل رفقة كان يحاذر الانصياع لهذا الشكل والإطار اللغوي، ويترك مساحة بين مناخات تلك اللغة. فحافظ، بقصيدته، على مجريات الإيقاع البصري، وترك القصيدة تنساب في رطوبة المعنى وشيم التفسير، وسلاسة الوصف.

حضر اسم الشاعر جوزيف حرب (١٩٤٤-٢٠١٤) باكراً في الذائقة اللبنانية والعربية، وذلك من خلال صوت السيدة فيروز، التي غنّت الكثير من قصائده وأشعاره المتنوعة. وتجلت الصورة الشعرية في قصائده الطويلة التي أطلقها بعشرات الكتب، بالفصيحة العربية وبالمحكية اللبنانية. كل قصيدة كتاب كامل بمئات الصفحات، وكتابه الأخير (المحبرة) تجاوز عدد صفحاته الألف. كتب (المعلقات الشعرية الحديثة) بامتياز.. حوارات صحافية كثيرة أجريتها مع الراحل، وكانت تجمعني به صداقة خاصة، وكنت ألتقيه كثيراً. وعلى رغم كل هذه اللقاءات بيننا، لم يكن ليبوح بألمه وتعبه الجسدي. كل ما كان يصدر منه هو التعبير عن الحزن الكبير في داخله، وكان يتحدث دائماً عن: (توازي عذوبة الحياة مع نار الحياة الحارقة).. شاعر حساس إلى درجة لا يمكن وصفها، ذلك أنه حاول، هو، أن يقول ويفسر أحاسيسه بآلاف القصائد التي كتبها، وكان دائماً يجد نفسه: (أبحث عن الفردوس الأرضي ولا أثر له حتى الآن).. الحب والجمال والصمت المزدهر بعذوبة الأمل والسعادة الباذخة، كل هذه الحالات والمناخات والعذابات، حضرت في قصيدة الشاعر الراحل حرب: (الحياة وردة باذخة العطر والجمال والألوان، يجب أن تبقى في متناول أيامنا وأعمارنا. لا يحق لي أن أقطف وردة العمر الجميلة. وجب عليّ الإقامة في ظلها، في مدارها، في فيء ظلالها).

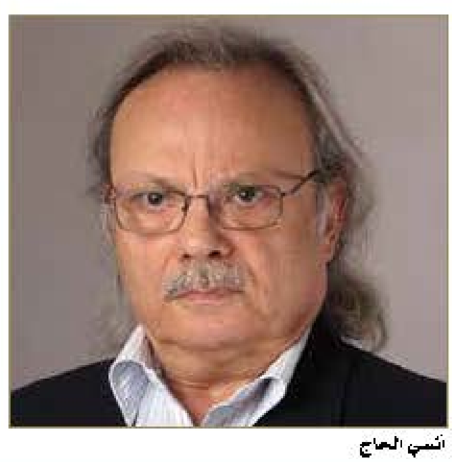
تمثل الشاعرة صباح خراط (١٩٥٥-٢٠١٤) العذوبة الشعرية. شاعرة من دمها ولحمها حتى عظمها. شاعرة مكرسة في عمر الوردة، وعمر الصحوة المجنونة. لا يمكن قراءة أشعار صباح خراط، من دون الذهاب فوراً إلى رهافة النظر ومتعة الشعور. الذهاب إلى أقصى الحياة. شاعرة عاصفة بنعومتها وإنسانيتها، استطاعت البوح الشعري بقدرات سلسة جداً.. لقاءاتي بالشاعرة الراحلة كانت كثيرة ويومية، اشتغلنا معاً في الصحافة، عرفتها صديقة أكثر من زميلة.. التقيتها بحوارات صحافية كثيرة، وخصوصاً في مناسبات صدور كتاب لها. وقد أصدرت عشرات الكتب الشعرية، بالفرنسية والعربية، والإسبانية.. قالت الشاعرة الكثير عن الحياة والزمن والإنسان، وكانت لغتها مفتوحة على المعنى المفتوح، لا حدود ثابتة للقول الشعري في قاموسها، تكتب الصورة الممكنة والصورة المستحيلة، من أقوال الشاعرة في حواراتي معها: (الحياة جميلة وممكنة ومليئة بالصحوة الضرورية للإنسان والمكان، ولكن ثمة خللاً في الإنسان، الأمر الذي أثّر في المكان.. الحزن عيش قائم ومستحيل في آن معاً، ومن يحيا وسط الأسى لا يمكن أن يكون حزيناً كما يظن العقل البشري.. السعادة ثروة يصعب تحقيق متطلباتها، كأنها لغة في كلام يدوم ولا يستقر..)

خصوصية شعرية فائقة، نغم منخفض، ومضات صاعقة، وسوى ذلك من الجنون العذب، حضر في قصيدة الشاعرة. وعناوين كتبها تختزل تلك الخصوصية الشعرية: (كما لو أن خللاً، أو في خلل المكان)، (مازال الوقت ضائعاً)، (البيت المائل والوقت والجدران)، (لأني وكأني ولست)، (في محاولة مني)، (هي التي، أو زرقاء في المدينة).. أما قصيدتها فتختزل ما لا يمكن للنظر أو للسمع اختزاله: ثم تعودين/ في المساء/ إلى طاولة الخبز وإلى الحيطان الزرقاء/ وتجمعين الألوان/ في يدك السخية/ تتناثرين في عمق الفضاء.


جوزيف حرب

جوزيف حرب لم يكن يبوح بألمه والحزن الكبير في داخله وحافظ على حساسيته الشعرية الإنسانية

أنسي الحاج.. لا يتحدث خارج القصيدة ولا يرسم باللون القاتم


أنسي الحاج



مفيد أحمد ديوب

بيوت عامرة بالكتب والمكتبات

أماكن تسري فيها الأرواح تائقة للمعرفة والحب والحياة

تُنبئنا بوابات المدينة العربية عن حزنها، أنيناً عميقاً خافتاً كأنين الجريح، وتوحي لنا الأرصفة بالحزن الدفين، المخزّن والمعتّق منذ عقود أو قرون، وتشي لنا الشوارع وجدران البيوت عن مرض مديد.. تنتظر مدننا زماناً آخر، كي يجددها وينصرها أبناؤها، ويجلبوا لها الدواء والشفاء.. فهذا الزمان قد جلب الوباء المميت، بعد أن توقفت آلات مطابع الكتب عن ضجيجها.. وذبلت ورود مكتباتها، وحل الكساد في مواسم الكتب، وهجر مُحبوها طرب الكتاب وألحان المؤلفين، وخفتت موسيقا أناشيد الشعر والأشعار.. بعدما شُيدَت بيوت الأسمنت بلا مكتبات، فأضحت كتوابيت مفتوحة للقادمين، أو قبوراً ومقابر تأوي جثثاً متحركة، أو أجساداً في حالة الموت السريري، أو ملاذاً لديدان تزحف على بطونها لتكفي قوت يومها، أو كائنات هلامية تمشي متثاقلةً متكئةً على عصيّ مهترئة، وأوهام ساذجة.

هكذا هي البيوت بلا مكتبات؛ ليست سوى مقرات لعقول متبلدة وبليدة، وبلا زاد للأيام الصعاب، أو هي مأوى لكائنات بلا دروع تحمي أنفسها من عواقب الأيام.. هكذا هي البيوت بلا مكتبات؛ أماكن بلا أرواح تائقة للمعرفة والحب والحياة، فالكتاب: روح كاتب فرحة، وعصارة عقل طموح، والكتاب نافذة على عوالم سحرية، وجناح طائر عملاق يطير إلى عجائب الكون، ودرب لفك ألغاز هذا العالم، ومفتاح لفتح أسراره، إنه: (صندوق الدنيا) العجيب.

والكتاب: نوتات موسيقا الفرح والأعراس القادمة، وبحيرة لرقص البجع، ومسرح للرقص على أوتار الحروف الزاهية بالأمل، والكلمات البليغة بالحكمة.

أجاب الكثير من الفلاسفة عن سؤال: ما هي الحياة؟

فأجاب ألبرت أينشتاين: إنها (المعرفة).. وقال عنها بيكاسو: إنها (الفنون).. وأجاب غاندي إنها: (المحبة والسلم)، وأجاب إيليا أبو ماضي: (أن تكون جميلاً، وترى الوجود جميلا).. وأجاب المتنبي بأنها: (سداد الرأي).. وأجاب أبو العلاء المعري: إنها (العقل).

> مكتبات البيوت أشبه بمقرات تزود العقول بالعلم والمعرفة والثقة بالنفس

أجاب الشعراء عن سؤال الحياة بأنها: (سحر الشعر، وتمرد الشعراء).. وأردف الأدباء على أنها: (ملاحم الحياة) وصوغها في كتب الأدب.. وأجاب الفلاسفة بأن الحياة: (ما تطرحه من أسئلة، والإجابات عنها).

وأخيراً أجاب الكتاب: بأني (أنا الكتاب) جميع ما قلتموه عن الحياة، وعن أنسنة الحياة، وأضم بين جنباتي وصفحاتي جميع إجاباتكم، مشروحة مفصلة بأناقة العقول المدوَّنة، بل وأزيد عليكم بأني: وثقتها وحفظتها من التلف والضياع، وأتعهد بنقلها للأجيال القادمة، جيلاً بعد جيل، لتبني عليها بناء عقلها وروحها.. ولتبدأ إبداعها: من حيث انتهيتم أنتم.

لهذا كله.. تبدو مقفرة تلك البيوت التي لا تحوي كتباً متنوعة كثيرة ومكتبة، تبدو كصحراء خالية من الإنسان والأشجار والواحات.. وجدران صماء باردة، لا تقي من الريح القطبية القارسة، بل نذير شؤم، تنبئ بقدوم الكارثة، خالية تلك البيوت من العطور، ما لم تكن تعبق فيها رائحة الورق، ورائحة الكتب المرصوفة على الرفوف، ورائحة من كتبوها وأبدعوها كنوزاً للبشر..

خالية تلك البيوت من الأنس، ما لم تكن عامرة بما أبدعه الفكر الإنساني، وخطه أناس مميزون ومبدعون بأقلامهم المنيرة، كمنارات الشطآن البعيدة للسفن الضالة التائهة في قلب البحور الهائجة.

حائرة نظرات العيون، بل وخائبة أيضاً، حين تدور في أرجاء البيت، ولا تجد مكتبة، أو كتاباً يأسر طرفها، ويشدّها إليه، ويثير شغفها إلى مضامينه..

خائفة تلك العقول وهي مثقلة بالأسئلة الغامضة حول كل شيء، تلك التي لم تجد لها جواباً مقنعاً وشافياً، ولا تجد كتاباً أو مكتبة تطمئنها بوجود إجابات فيها الكثير عن تلك الأسئلة، فالكتاب جدار استنادي يحمي ظهر الإنسان من السقوط، ويحفظ عقله من الانهيار..

خائرة تلك الأرواح القلقة المحاصرة أكثر، وهي لا تجد كتاباً يفتح لها نافذة في جدران سجونها، أو ينقلها إلى عوالم رحبة، وفضاءات جميلة تفك حصارها..

ربما لم ينتبه أصحاب البيوت الفارغة من المكتبة إلى نقطة فارزة التاريخ البشري، وتقسيم تاريخ البشر إلى حقبتين: تاريخهم قبل اكتشاف الحرف والكتابة، وعجزهم عن نقل معارفهم وخبراتهم وإبداعاتهم للأجيال من بعدهم.. والأهم من ذلك عجزهم عن تطوير أنماط التفكير لديهم، وتاريخهم بعد اكتشافهم ذلك، وما أسهم ذلك التحوّل التاريخي في تطور وعي البشر، ونقلهم من حالة التوحش إلى حالة الأنسنة، لقد كان ذلك الاكتشاف أهمّ من اكتشاف الإنسان لطرق تخزين طعامه ليوم ثانٍ أو لعدة أشهر.

فالكتاب ليس خير صديق وحسب، بل هو عنوان الأنسنة، ورمز لها.. يعيد لنا وجوده الدائم في بيوتنا بعض أجزائنا التي نفقدها في زحمة الحياة، يعيد لنا احترامنا لأنفسنا ولعقلنا.. يعيد لنا روحنا التائهة والتوازن الذي نخسره.. كل هذه الفوارق نجدها واضحة صريحة، حينما ندخل بيوتاً تتصدر جدران صالوناتها مكتبات عامرة بالكتب، حيث نجد هناك ونسمع ضجيج العقول المبدعة.. ونكون على موعد مع لقاء بعض ذاتنا المفقودة.

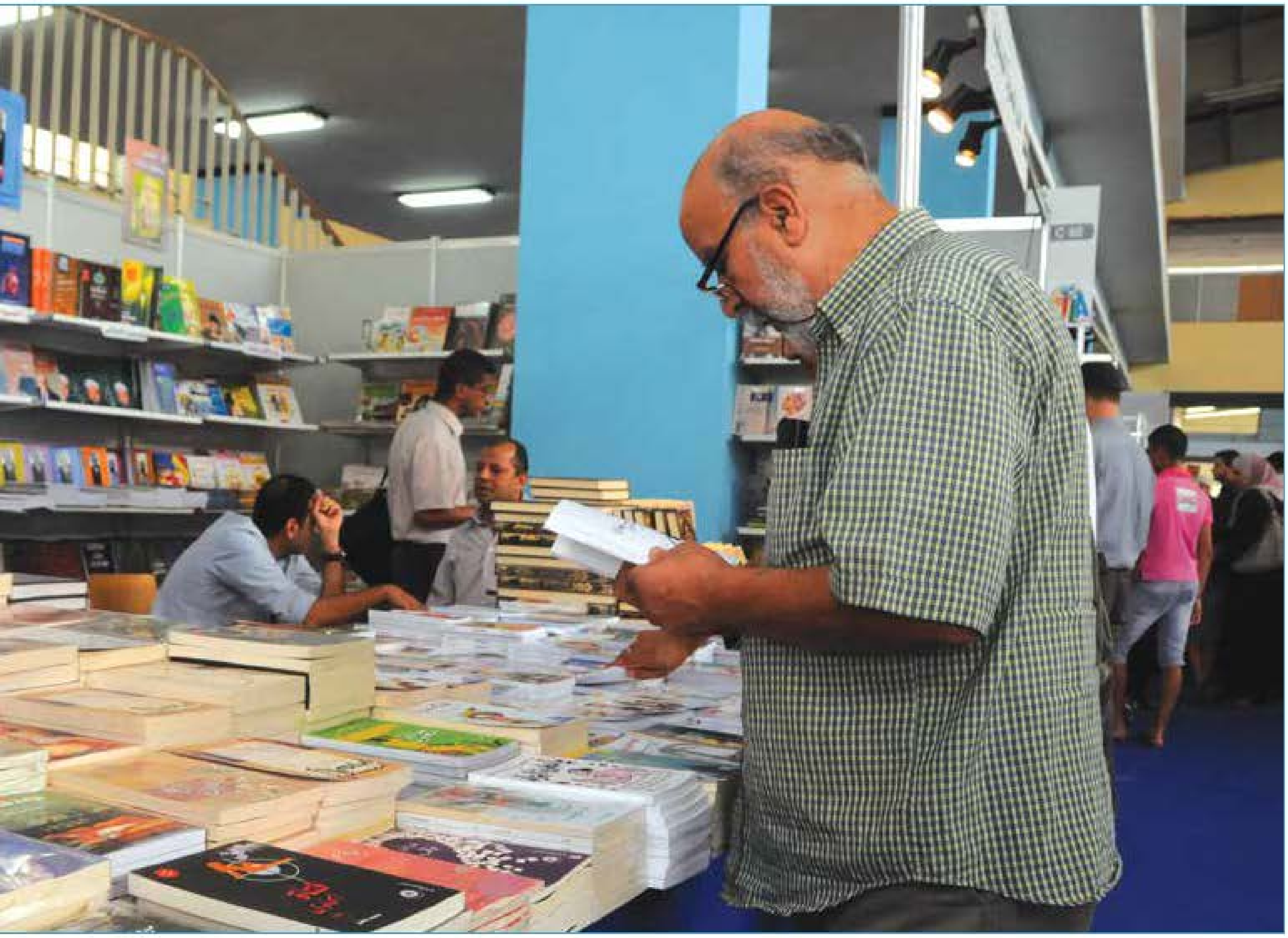
ترى، ماذا يقول أصحاب البيوت الفارغة من الكتب والمكتبات لأنفسهم؟ يقولون: ها نحن وصلنا حد الاكتمال؟ وليس لدينا حاجة إلى هرطقة الفلاسفة، وترهات المفكرين؟ تلك التي توجع الرأس وتتعب العقل؟ طالما البطون مليئة، والحاجات المادية متوافرة؟

ترى. ماذا يقول أصحاب البيوت الفارغة من الكتب لعيونهم الباحثة عن الجمال والفنون؟ يقولون: لقد اكتفينا بجمال المظهر، وجمال ما اعتدناه، وجمال ما ننتفع به، ونخاف من أي شيء جديد يُدهشنا، حتى ولو كان جمالاً خالصاً.

الكتاب روح كاتبٍ.. فرحة وعصارة عقل طموح.. إنه صندوق الدنيا

البيوت التي تعبق برائحة الورق وروح من كتبوها عامرة بالإبداع الإنساني

الكتاب ليس خير صديق وحسب.. بل هو عنوان الأنسنة ورمز لها



تواجه عقبات وتحديات

صناعة الكتاب في الجزائر

تتطلب الإعفاء من الضرائب

حتى أواخر ثمانينيات القرن الماضي، كانت الجزائر تدعم الكتاب كما تدعم الخبز والحليب والسكر والقهوة، الوجبة الصباحية للجزائريين، فكانت المؤسسة الوطنية للكتاب المسؤولة عن إصدار الكتاب على نفقة الدولة، ولها مكتبات عبر ربوع الجزائر بلغت (٦٨٠) مكتبة. في أواخر الثمانينيات أعلن عن إفلاسها وتنازلت عنها الدولة للعاملين فيها عام (١٩٨٩) في إطار بيع المؤسسات العمومية المفلسة للتخلص من أعبائها.



د. أميمة أحمد

في ذلك الوقت، عصفت أزمة اقتصادية بالجزائر من جراء تراجع أسعار النفط، وقد تزامنت مع استحقاق تسديد الديون الخارجية عام (١٩٩٢) والبالغة (٤٤) مليار دولار أمريكي، فضلاً عن اندلاع أزمة العنف آنذاك، فكان لزاماً على الجزائر تغيير سلم أولوياتها أمام شح الموارد، فرفعت الدعم عن الكتاب والسينما ومجالات أخرى، فيما أبقت الدعم على المواد ذات الاستهلاك الواسع.



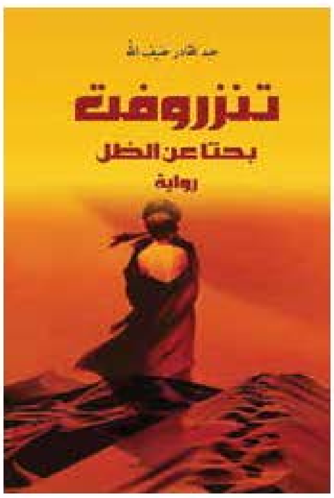
وبعد جدولة ديون الجزائر عام (١٩٩٣) تحرر أغلب الاقتصاد الجزائري، فتراجع الدعم الحكومي عن الكثير من السلع والخدمات، وفرضت ضرائب جديدة لتعويض الجباية البترولية بالجباية الضريبية، وكان للكتاب نصيب من الضرائب على المادة الأولية للكتاب كالورق والحبر وغير ذلك قُدر بنحو (٣٠٪)، تُضاف إلى ثمن الغلاف فترتفع تكاليف الكتاب بهذه النسبة (٣٠٪)، واللافت أن الكتاب المستورد لا تتجاوز الضرائب عليه (٩٪)، ما جعل الكتاب المحلي خلف الكتاب المستورد بخطوات نظراً لانخفاض ثمنه مقارنة بالكتاب المحلي، ونتيجة لهذه الأوضاع عرفت صناعة الكتاب الجزائري تراجعاً بسبب ارتفاع تكاليفه، التي أدت بدورها إلى صعوبة تسويقه، لأن الثمن ليس في متناول القارئ الجزائري. كانت هذه أولى العقبات أمام صناعة الكتاب في الجزائر، حسب أحمد ماضي صاحب دار الحكمة للنشر، ورئيس نقابة الناشرين الجزائريين، وقد طالب الحكومة بإلغاء الضرائب على المادة الأولية لصناعة الكتاب، كما هو معمول به في تونس والمغرب، لأنه لا توجد دولة في العالم تفرض ضريبة على المواد الأولية للكتاب، وهو مصدر ثقافة الشعوب.

يضم سوق الكتاب في الجزائر حالياً زهاء ألف دار نشر، لكن عدد الناشطين فعلياً في هذا السوق لا يتجاوز (٢٥٠) ناشراً، يشكلون (٢٥٪) من إجمالي الناشرين المعتمدين، حسب صاحب دار الحكمة أحمد ماضي، الذي احترف صناعة الكتاب منذ ثلاثين عاماً، وعايش مراحل تطور صناعة الكتاب في ازدهارها قبل أزمة التسعينيات، وفي تدهورها عندما سحبت الدولة يدها من هذه الصناعة الاستراتيجية حسب وصفه، وأصبح قطاع الكتاب يتخبط في مشاكل عدة، منها دخول طفيليين على صناعة الكتاب، التي مارسها «كل من هب ودب» في التسعينيات زمن الفوضى الأمنية، فلم تتكون تقاليد للنشر ولا تقاليد ثقافية مصاحبة.

تحاول دار الحكمة، التأسيس لتقاليد ثقافية، فقامت بافتتاح (المقهى الأدبي) ليكون منبراً لمن لا منبر له من الأدباء والشعراء والكتّاب، وقد اختارت اتحاد الكتاب الجزائريين مكاناً لهذا المنبر الثقافي، المعلم البارز في شارع (ديدوش مراد) أحد أشهر شوارع العاصمة الجزائرية، وأنشئت بجوار المقهى الأدبي مكتبة فرعية لدار الحكمة احتلت رواق المدخل، فالزائر للمقهى الأدبي لا بد له أن يدلف اتحاد الكتاب من بين جدران الكتب المرصوصة على الرفوف، وأصبح المثقفون على موعد أسبوعي مع المقهى الأدبي، يقدم للجمهور ضيوفاً، وشعراء، وروائيين، ومؤرخين، وسينمائيين، ومسرحيين، وموسيقيين.. (إلخ)، يقدمون إنتاجهم لجمهور شغوف بالمعرفة.

شارع (ديدوش مراد) الشهير بمكتباته حتى الثمانينيات (بين المكتبة والمكتبة مكتبةٌ) تقلص عددها الآن إلى أقل من عدد أصابع اليد الواحدة، والسبب حسب عبدالرحمن صاحب مكتبة حوّلها إلى محل لبيع الألبسة الجاهزة، لأن بيع الكتب لم يعد مربحاً، فلا يغطي رواتب العاملين وأجرة كراء المحل والكهرباء والماء والضرائب، فمن جهة أثمان الكتب مرتفعة، ومن جهة ثانية عزوف القراء عن شراء الكتب لغلائها، فتتكدس الكتب على الرفوف، مثلاً ألف

ظلت الدولة تدعم الكتاب إلى جانب الخبز والحليب والسكر حتى الثمانينيات







بعض الإصدارات الجزائرية

نسخة لإصدار كتاب جديد تبقى أكثر من عام على رفوف المكتبة، فالكتاب لم يعد احتياجاً للجزائريين، لذا غيّرت نشاطي إلى مجال مربح الملابس الجاهزة للأسرة، فهي احتياج دائم للجزائريين خاصة بالأعياد والدخول المدرسي والمناسبات.

وتُعد المكتبات مؤشراً على رواج صناعة الكتاب وإقبال القراء على اقتناء الكتب، لكن ارتفاع أثمان الكتب وعزوف القراء عن شرائها، تسببا باختفاء المكتبات الواحدة تلو الأخرى، لتتحول إلى أنشطة تجارية كالأكل السريع ومقاهي الإنترنت، فانخفض عدد المكتبات في ربوع الجزائر فلا يتجاوز الـ (١٥٠) مكتبة بعدما كانت (٦٨٠) مكتبة للدولة، بينها (١٤٠) مكتبة في العاصمة لغاية (١٩٨٩)، بينما عدد مكتبات العاصمة الآن (١٥) مكتبة، ومقارنة بعدد سكان الجزائر بين أواخر الثمانينات (٢٩) مليون نسمة، وبين زهاء (٤٠) مليون نسمة (٢٠١٧)، يبين تراجع صناعة الكتاب في الجزائر. وقد عدّ الدكتور عبدالعالي رزاقي، أستاذ في جامعة الجزائر هذا التدهور مؤشراً على تراجع المقروئية في الجزائر؛ لأنه عندما يكون عدد المكتبات (١٥٠) مكتبة على المستوى الوطني لعدد سكان أكثر من ٤٠ مليون نسمة فهذا يعني شبه انعدام للقراءة.

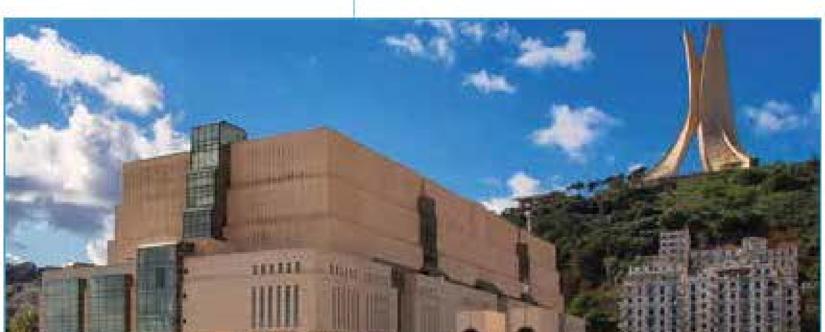
هذا الوضع المزري لصناعة وتوزيع وتسويق الكتاب –حسب نقيب الناشرين أحمد ماضي– جعل نقابة الناشرين الجزائريين تناضل من أجل رواج سوق الكتاب وازدهار صناعته. ويحمّل الناشرون الحكومة مسؤولية تراجع صناعة الكتاب في الجزائر، خاصة عند المقارنة مع دول الجوار مثل تونس والمغرب. وبرغم مرور ما لا يقل عن نصف قرن على صناعة الكتاب في الجزائر، مازال المنتج يفتقر إلى الجودة من حيث نوعية الورق وتصميم الغلاف وفنيات الطبع، التي تُميّز الكتاب الفرنسي بجودة عالية، ويعزو أحمد ماضي، الأمر إلى قلة خبرة الناشر الجزائري في صناعة الكتاب، وهو شخصياً كناشر منذ (٣٠) عاماً لم يتعلم تصنيع الكتاب بمعاهد خاصة بل تعلمها بالممارسة والتجربة، لهذا تطالب نقابة الناشرين وزارة الثقافة بتنظيم دورات لتدريب الناشر والمطبعي والموزع والمكتبي، حتى تكون لدى الجزائر صناعة كتاب وفق المعايير الدولية.

عند الحديث عن الترجمة، فالأمر غير وارد أبداً لدى الناشرين، لأن تكاليف الترجمة مرتفعة، وكلفة ترجمة صفحة واحدة تعادل زهاء (٢٠) دولاراً أمريكياً، تضاف إلى تكاليف الكتاب من ورق وحبر وصفّ الكتاب وغيرها، يصعب، بل يستحيل تسويقه حسب الناشرين، فلو كان للترجمة دعم كان ممكناً ترجمة كتابين سنوياً على الأقل من الإصدارات الأجنبية الجديدة.

هذا الواقع يطرح قضية سياسة الكتاب في الجزائر، حيث مازالت وزارة الثقافة، لا تلزم الناشرين بإصدار حد أدنى من الكتب وعدد من الكتب المترجمة سنوياً، لذا ارتفع عدد الناشرين من دون منتوج ثقافي بإصدارات جديدة واعتمدوا على استيراد الكتب الجامعية على وجه الخصوص. ولضبط صناعة الكتاب في الجزائر يُنتظر صدور (قانون الكتاب) الذي يستبشر الناشرون خيراً به، ويشمل فضلاً عن تحديد الحد

(٦٨٠) مكتبة جزائرية أعلنت عن إفلاسها وتحول بعضها إلى محلات لبيع الملابس

تدهور حال قطاع الكتاب عندما سحبت الدولة دعمها لهذه الصناعة الاستراتيجية


المكتبة الوطنية



من معرض الكتاب في الجزائر

الأدنى للإصدارات السنوية الجديدة، تقدم وزارة الثقافة دعماً للمكتبات والتوزيع والترجمة، من شأنه العمل على ازدهار صناعة الكتاب، ولم يوضح نقيب الناشرين أحمد ماضي، أشكال دعم الوزارة للكتاب، لكن المفاجأة الصادمة عندما قال: إن زهاء (١٠٠٠) دار نشر لا تتجاوز إصداراتها سنوياً الـ (١٥٠) عنواناً وليس بينها كتب مترجمة.

إن تدهور صناعة الكتاب في الجزائر، لا يعود فقط إلى تكاليف الطباعة والضرائب والتوزيع والتسويق، بل هناك سبب آخر على قدر كبير من الأهمية وهو تراجع المقروئية، خاصة مع انتشار وسائل التواصل الاجتماعي والكتاب الإلكتروني، حيث خطفت الأضواء من الكتاب الورقي، غير أن نقيب الناشرين الجزائريين ينفي ذلك، ويؤكد أن المقروئية جيدة ولكن القارئ يصطدم بأسعار الكتاب المرتفعة، التي تراوح بين (١٠ و٢٥ دولاراً) للكتاب العادي، وهذه أسعار ليست في متناول القراء من طلبة وأساتذة جامعة وصحافيين وغيرهم، وتخالفه الرأي صاحبة دار الاختلاف الدكتورة آسيا موساي، التي أكدت تراجع المقروئية، لأن التوجه الاجتماعي العام، سواء بالأسرة أو المدرسة أو الجامعة، لا يهتم بالمطالعة خارج المنهج المدرسي، فهي باعتقاد الأهل تبدد الوقت بلا فائدة وتكون على حساب الدراسة، لذا لا يتولد شغف المطالعة لدى الطالب، وجفاء المطالعة حتى لدى أستاذ الجامعة الذي يلتزم تدريس المنهج المقرر.

وفي سابقة هي الأولى من نوعها بتاريخ الجزائر المستقلة، أعلن الرئيس عبدالعزيز بوتفليقة عن دعمه للكتاب في الذكرى الخمسين لاستقلال الجزائر (٢٠١٢)، بأن ألزم بلديات الجزائر (١٥٤١) بلدية بشراء نسخة من كل إصدار جديد، وإذا كان موضوع الكتاب عن تاريخ الثورة الجزائرية تشتري الرئاسة (٥٠٠٠) نسخة من كل إصدار تاريخي، لكن بعد عامين توقفت العملية، كما قال أحمد ماضي نقيب الناشرين، وقد تأسف على توقفها لأنها أنعشت سوق الكتاب ودعمت الناشرين، وطالب بعودة دعم الرئيس بوتفليقة للكتاب.

ثمة عقبة كأداء أمام صناعة الكتاب في الجزائر، هي تسويق الكتاب خارج الجزائر كتبادل ثقافي بين البلدان العربية، فمازالت الحدود العربية شبه مقفلة أمام الكتاب، سواء من جراء الرقابة أو المنع أو الرسوم الجمركية وغيرها من أسباب، لذا تبنى اتحاد الناشرين العرب مبادرة التبادل العربي البيني للكتاب، عبر النشر المشترك للتغلب على مشكلة عبور الكتاب عبر الحدود العربية، وتنفيذاً للمبادرة أقرّ مشروع تعاون بين دور نشر من عدة دول عربية لنشر المشترك، وتكون البداية بخمس دور نشر في كل من لبنان ومصر والجزائر، فتُسهل التوزيع في تلك البلدان، فضلاً عن انتشار الإنتاج الثقافي للمبدعين العرب، وسبق ذلك تجربة فردية قامت بها دار الاختلاف الجزائرية مع دار ضفاف اللبنانية، شجعت دور نشر أخرى على خوض تجربة النشر المشترك.

رئيس نقابة الناشرين الجزائريين يطالب الحكومة بإلغاء الضرائب على المادة الأولية لصناعة الكتاب

تراجع المقروئية مع انتشار وسائل التواصل الاجتماعي والكتاب الإلكتروني



د. عبدالعزيز المقالح

قراءة متأخرة في كتاب (النبي) لجبران

قرأتُ هذا الكتاب في وقت مبكر من حياتي الأدبية، بعد أن أغرتني المدائح المبالغ فيها بشأنه، والأثر العميق الذي قيل إنه تركه في حياة الحزانى والمتألمين الذين يشكلون أغلبية البشر، ثم ما قيل عن ترجمته إلى عشرات اللغات الحية في العالم. كنتُ في ذلك الحين غارقاً في رومانسيات جبران المشبَعة بالخيال؛ فلم يعجبني الكتاب، وصدمتني لغته الجافة، التي لا تمت بصلة إلى (دمعة وابتسامة) و(الأرواح المتمردة)، كما أشفقت على أهل (أورفليس) المدينة التي وقف جبران على شاطئها يعظ الناس، ويشرح لهم في لغة رسالية كيفية الانتصار على المادة والارتقاء بالوجدان عن طريق الإيمان، والتفلت من عبث الواقع وفساده، وعن كل ما ينزل بالناس من شدائد ومحن، ومن خلافات وحروب طاحنة وانتهاكات للمعاني الأسمى والأبقى والأقدر على جعل حياة الإنسان أفضل مما هي عليه أياً كان موقفه وما يحسنه من عمل على وجه هذه الأرض.

لم أكن في ذلك الوقت المبكر، الذي قرأت فيه كتاب (النبي) قادراً على استيعاب شيء من وصاياه، ولا الدخول في تفسير رموزه واستعاراته.. فقد كانت ثقافتي المحدودة واستغراقي في الرومانسيات، تحول بيني وبين ما يطرحه من أفكار في كثير من المجالات، مغطاة بفيض من الرموز والإشارات؛ لذلك فقد ألقيت به جانباً قبل أن أتجاوز العشرين من صفحاته. وزادني نفوراً منه ورفضاً لمواصلة قراءته، ما سمعته من نقد جارح وساخر كان يردده أحد الزملاء المفتونين مثلي برومانسيات جبران: من أن كتاب (النبي) لا يختلف عن كتاب (خطب ابن نباتة) الذي وضعه لمحدودي المعرفة، وقد استأثرت تلك الكلمات الساخرة بعقولنا الصغيرة، وحالت بيننا وبين قراءة الكتاب إلى وقت متأخر من العمر، وبعد أن وجدته مترجماً بقلم زميله ورفيق دربه في مشواره الأدبي والفكري ميخائيل نعيمة.

> لم يعجبني الكتاب عند قراءتي المبكرة له وصدمتني لغته الجافة التي تختلف عن كتاباته في (دمعة وابتسامة) و(الأرواح المتمردة)

لقد تعددت ترجمات كتاب (النبي) إلى اللغة العربية، وكل مترجم يدّعي أن ترجمته هي الأوضح والأوفى، والأقرب إلى روح اللغة

المترجم عنها، لكن تبقى ترجمة ميخائيل نعيمة أكثرها دقة وتمثلاً للأصل، نظراً لما كان بينهما من علاقة وثيقة وتقارب في وجهات النظر، فقد كانت الأقرب إلى أسلوب جبران، وما توخّاه من وراء رصانة التعبير، وإلى ذلك يشير نعيمة في مقدمته للكتاب، كما يوجز في سطور قليلة منها الحديث عن هدف جبران من وراء إصدار ذلك الكتاب، وهو: أن يُفرغ فيه زبدة اختياراته في الحياة البشرية من المهد إلى اللحد، مثلما يأمل أن ينطق فيه الكلمة التي ظل يفتش عنها حتى آخر عمره، والتي كان يريدها من العمق والقناعة، بحيث لا تترك في نفسه أو في نفس القارئ طمعاً في زيادة. لكنه مات وتلك (الكلمة ما انزلقت من قلمه ولا من لسانه، لأنها طيفٌ لطيفٌ يتراءى لنا من بعيد، فما نقترب منه حتى يبتعد عنا، فلا سبيل إلى اقتناصه بقلم أو بلسان).

ونعيمة، في الإشارة الأخيرة خاصة، يخالف ما ذهب إليه آخرون من مترجمي الكتاب والدارسين لأفكاره، ممن يرون أن جبران قد تمكن من أن يقول في كتاب (النبي) كل ما أراد أن يقوله، ولهذا فقد حقق الكتاب من الرواج ما لم يكن جبران يحلم به أو يتصوره، فقد ترجم في حياته إلى عشرين لغة حية، ومازال مؤلفه يرحل من مكان إلى آخر على هذه الأرض، التي تتسع للثقافات المغايرة التي تبحث عما يجمع الناس. وهذا ما دفع ميخائيل نعيمة إلى القول في المقدمة ذاتها في وصف الرواج الذي حققه؛ بأنه منقطع النظير لكتاب ليس بالرواية المثيرة والمشوقة، ولا مؤلفه من الكُتاب، الذين كانت أسماؤهم على كل لسان وشفة، وفي ذلك لعمري شهادة وأي شهادة لما في الكتاب من حيوية وجمال.. أما الحيوية؛ فيستمدها من جوهر الشؤون البشرية التي يعالجها، والتي تتصل مباشرة بكل إنسان. وأما الجمال؛ فيتدفق عليك تدفقاً من قلم جبران وريشته، ومن حماسته وإخلاصه للغته، ومن عميق إنسانيته، ومن وثيق إيمانه بصدق ما يتخيله ويقوله.

وهنا، لا أخفي أنني حاولت قراءة كتاب (النبي) في أصله الإنجليزي، فوجدت أن لغته الرمزية واستعاراته الضاربة في الغموض، ولا أقول في الإبهام، حالت بيني وبين قراءة السطور الأولى، فالكتاب كما أشار ميخائيل نعيمة، في المقدمة ذاتها، إلى أنه (يزخر إلى جانب ما فيه من تصور الأفكار والأحاسيس المبهمة، تصوراً أقل ما يقال فيه أنه ليس مألوفاً). والسؤال الذي لم يتم العثور له على جواب هو: لماذا لم يقم جبران بترجمة كتابه بنفسه وبلغته، كما فعل في كتابين سابقين له، وهما: (المجنون)، و(السابق)؟ هل كانت الشهرة التي أحرزها الكتاب بلغته الإنجليزية قد حالت بين جبران وترجمة (النبي) إلى العربية؟ أم أن دخوله في عالم الكتابة الرومانسية شغله عن ذلك وجعله يمضي مبحراً في ملكوت الخيال والتعامل مع اللغة بقدر عالٍ من الرهافة والعذوبة، والابتعاد عن كل ما يعيده إلى مناخ الكتابة الفكرية وأسلوبها المباشر؟

يتألف الكتاب من مجموعة فصول قصيرة، يتحدث فيها جبران بلسان النبي عن موضوعات كثيرة شغلت الناس في حياته، ومازال تشغلهم حتى الآن، ومنها على سبيل المثال: الحب، والعطاء، والعمل، والزمان، والقانون، والحرية، والألم، والمعرفة، والدين، والموت.

وما أشد احتياجنا نحن– وفي هذا الوقت العربي الداكن– إلى أن نعيد قراءة الجوانب المضيئة من تراثنا الإنساني المعاصر، وأن نتمثل ما يطرحه من رؤى فكرية ودعوات إلى المحبة والعدل والتعايش، ومقاومة أصوات الحقد والكراهية ونزعات التفتيت والانشطار، لعلها تجد من الأصداء ما يوقظ الضمائر النائمة والأرواح الخاملة، ونعيد إلى الأمة شيئاً من ثقتها بنفسها، وقدرتها على تجاوز العثرات، التي تكاثرت وحالت بينها وبين الانطلاق نحو كل جديد خلّاق.

عدت لقراءته مرة أخرى من خلال ترجمة ميخائيل نعيمة زميله ورفيق دربه الأدبي والفكري

تعددت ترجمات الكتاب إلى عشرين لغة حية ولكن تظل ترجمة نعيمة الأوضح والأقرب إلى جبران ولغته وروحه

ما أشد احتياجنا إلى أن نعيد قراءة الجوانب المضيئة من تراثنا الإنساني المعاصر!

اعتبره النقاد شجرة وارفة متعددة الفروع

توفيق الحكيم

فيلسوف بدرجة أديب



د. رضا عطية

هو مؤسس الدراما العربية الحديثة، ورائد الكتابة المسرحية العربية في القرن العشرين، على نحو درامي ملتزم وحداثي في عصره، كذلك كان- برغم إغفال بعضهم- رائد الكتابة الروائية العربية الحديثة. فيلسوف بدرجة أديب، ومبدع يخفي وراءه مفكراً.. شجرة فنية متعددة الفروع، ثرية الثمار؛ إذ كتب المسرحية، والرواية، والقصة، والمقال، والشعر أيضاً. إن فضل توفيق الحكيم على الأدب العربي يتمثل في أنه انتقل بالمسرح العربي من مرحلة المسرح الحكائي، إلى تأسيس مسرح مستوفٍ لشروط فن الدراما، التي هي روح المسرح، مسدداً لاستحقاقاتها، مراعياً لقواعدها، مطبِّقاً لأصول لعبتها، وملتزماً بمكوناتها البنائية.



تغذّى مسرح الحكيم من عدة روافد، أبرزها الأساطير اليونانية، فاستلهم العديد من أساطير اليونان القديمة التي كانت بمسرحهم، وتناولها العديد من مؤلفي الدراما الغربيين، غير أنه كان له فضل السبق ودور الريادة في استفهام المسرح العربي للأسطورة الغربية والمسرح اليوناني القديم. ومزية أدب الحكيم لا تقف عند كونه أول كاتب عربي يُدخل الأسطورة إلى المسرح العربي، بل تميز بتناوله الدرامي الخاص، الذي يبعث روحاً جديدة في جسد الأسطورة، ويضخ دماءً عصريةً في أوردتها، كما أنه يشحن تلك الأساطير بطاقات من الأفكار وحمولات من الرؤى الفلسفية.

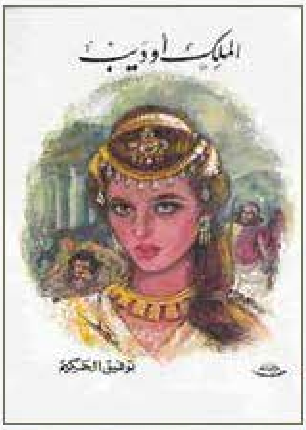
ففي مسرحية (الملك أوديب) عن أسطورة (أوديب) للكاتب سوفوكليس، التي تحكي عن (لايوس) ملك (طيبة)، تنذره الآلهة بأن نهايته مقتولاً ستكون علي يد ابنٍ له، فكان بمجرد انجابه صبياً يدفع به لأحدَ خدمه لقتله، غير أن الخادم يشفق على الصبي ويهرّبه إلى مملكة (كورنتس) فيعهد ملكها (بوليبوس) بالصبي إلى أحد خدمه لتربيته. ويكبر الصبي أوديب ويصير شاباً، ويسمع بعض أقاويل تفيد بأنه ليس ابناً للملك كورنتس، وتنبئه بأنه سوف يقتل أباه إذا عاد إليه، فيترك أوديب مدينة كورنتس مقرراً عدم العودة إليها! ظناً منه أنها مسقط رأسه، ليقصد مدينة (طيبة) التي لم يكن يعلم أنها مولده وموطنه الأصلي،

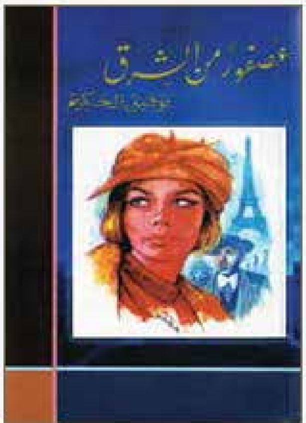
فيلاقي بمدخلها وحشاً كان لا يسمح لأحد بدخول المدينة إلا إذا أجاب عن سؤال يطرحه الوحش الغريب الذي لم يستطع أحد الإجابة عن سؤاله، فيقتل كل من قصد المدينة، غير أن أوديب يحل لغز الحيوان الغريب ويقتله، ويدخل مدينة طيبة التي سافر ملكها، مقرراً مكافأة من يستطيع تخليص مدينته من ذلك الوحش الخطير بتوليته الملك، فيصبح أوديب ملكاً، ثم يأتي خبر موت الملك لايوس وحراسه على يد مجهول، فيتزوج أوديب الملك من الملكة (جوكاستا) ثم يتفشى وباء بالمدينة.

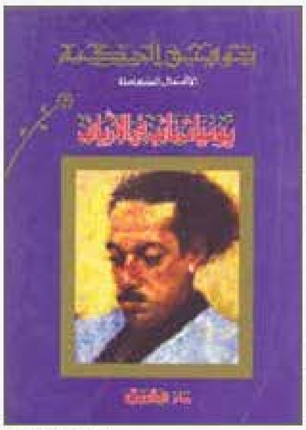
ومن هذه النقطة فقط يبدأ توفيق الحكيم مسرحيته (الملك أوديب)، خارجاً عن نسق الدراما التقليدي، الذي يسلك خطاً تصاعديًا يبدأ بالتمهيد المعرِّف بشخوص المسرحية، متتبعاً حكايتهم من بداية تلاقيهم وتجمعهم في موقف درامي، فينحي الحكيم هذا المهاد التقليدي؛ ليبدأ مسرحيته من وسط الحكاية الأسطورية، التي كانت تمثّل قلب البناء الدرامي الكلاسيكي، وهي (العقدة) الدرامية التي تمثل بؤرة تأزم متنامٍ يبحث عن حل له، لا يستغني عن العودة لجذور الحكاية؛ وكما يقول أستون وسافونا: (إن المسرحية لا تبدأ بالضرورة من البداية)، لتتجلى حداثة التناول الحكيمي لتلك الأسطورة في انطلاقه من نقطة التأجج المأزوم، وبحثه عن علل الأزمة المفضية إليها، بغية حلها؛ مثلما يذهب (أستون وسافونا) إلى أن: (الصياغة الحديثة للمسرحيات الكلاسيكية تستغني تماماً عن السؤال القائل: ماذا حدث؟ وتدعو القارئ إلى حل شفرة: كيف ستسير الأمور؟)، فالحكيم يستبدل السؤال (كيف) بالسؤال (لماذا) المنقب عن مسببات الأحداث وبواعث الأزمات.

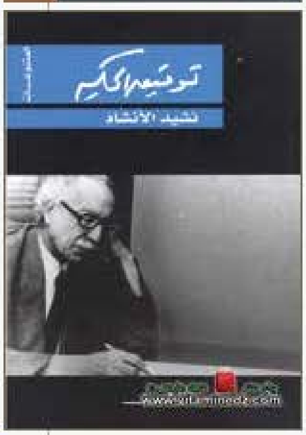
وفي مسعاه الملح لمعرفة أسباب الوباء الذي ضرب مدينته التي يحكمها، يستدعي (الملك أوديب) الكهنة باعتبارهم رجال الدين والحكمة، فيخبره الكاهن ترسياس بالحقيقة المفجعة، ويعود إلى قصره ليجد الملكة قد شنقت نفسها. ولا يقتصر تجديد الحكيم في تناوله المسرحي لهذه الأسطورة على تعديله مسار خطها الدرامي؛ بادئاً من منتصف الحكاية، ومنطلقاً من عقدتها، إنما يبرز هذا التجديد بتجاوز تلك المسرحية مجرد الطرح الفرويدي، الذي يتعامل مع رمزية الحالة الأوديبيَة على أنها تحدي الابن للسلطة الأبوية، لتأخذ مجالاً أرحب من ذلك، ولتمتد فتشمل تحدي الملك أوديب السلطة الأرضية/ الجيل الشاب الحاكم، لإملاءات السلطة الكهنوتية/ الجيل الأبوي، فيبدو أوديب الحكيم الذي يمثّل سلطة الأرض وجيل الشباب الصاعد، في تحدٍ لسلطة للسلطة الكهنوتية المقدسة، التي تزعم وساطتها بين الإله والبشر، وامتلاكها الحقيقة المطلقة، وانفرادها بتلقي الوحي الإلهي، فثمة خروج عن حظيرة الطاعة لتلك السلطة الكهنوتية المتمطلقة، ليقوم (أوديب بالانقلاب على مقولاتها الدوجماطقية، رافضاً الإذعان لإملاءاتها المدعية الاستئثار بالحق، والساعية لتحقيقه وفق ما تعتقده.

وتكمن إضافة الحكيم للمعطى الأسطوري بما يصبه في وعائه الدرامي



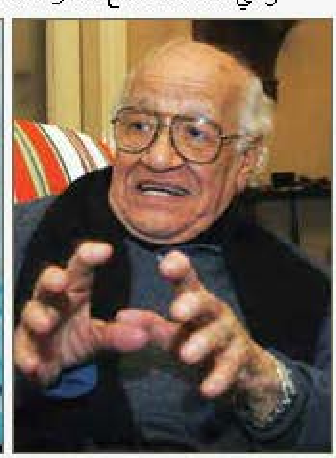




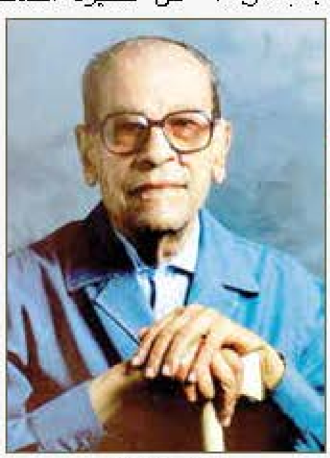


من أغلفة كتبه

كتب المسرح والرواية والقصة وله الريادة في كتابة قصيدة النثر منذ عشرينيات القرن الفائت



محمود أمين العالم



نجيب محفوظ

من رؤى تنمي تركيبه المعهود، فلا تنسخ مركباته الأصلية، وإنما تضيف إليها، فيذهب (دي ماريناك) إلى أن (لتوفيق الحكيم طريقة خاصة به، في تصوره لمحاكاة القديم؛ فهو لا يعرض للنموذج في ظاهر مبناه، بتعديل أو بتبديل، إلا بالقدر الذي يقتضيه المعنى الجديد، المراد صبه في هذا القالب، ولكنه يتوافر على تحويل المسائل القديمة، إلى أغراض حديثة عصرية، ويجعلها أقرب إلى الإنسانية، ويردها إلى نطاق أكثر عموماً.. وهو يخلع عن الأبطال الأقدمين تلك العظمة التي أضفتها عليهم الأساطير، ليعيرهم عظمة غيرها، عظمة تصدر عن فضيلتهم البشرية، دون سواها).

لقد كان توفيق الحكيم ثوريًا في رفضه لـ(استاتيكية) الأوضاع القائمة وتجمد البنى الراسخة؛ كما في مسرحيته المستوحاة أيضاً من أسطورة يونانية قديمة (براكسا، أو مشكلة الحكم)؛ حيث تستولي مجموعة من النساء تتزعمهن (براكسا جور) على ملابس الرجال وعصيهم وأحذيتهم، فتسألها جارتها: (وعقولهم؟). لترد براكسا: (لسنا في حاجة إلى عقولهم)، فيقمن النساء الثائرات على سلطة المجتمع الذكوري البطريركي، وعلى فساد الرجال، فتخطب براكسا المتنكرة في ملابس الرجال في الشعب قائلة: (إنه ليدمي قلبي أن أرى الفساد قد دبَّ في جسم الرجال كما يدب الموت البطيء).

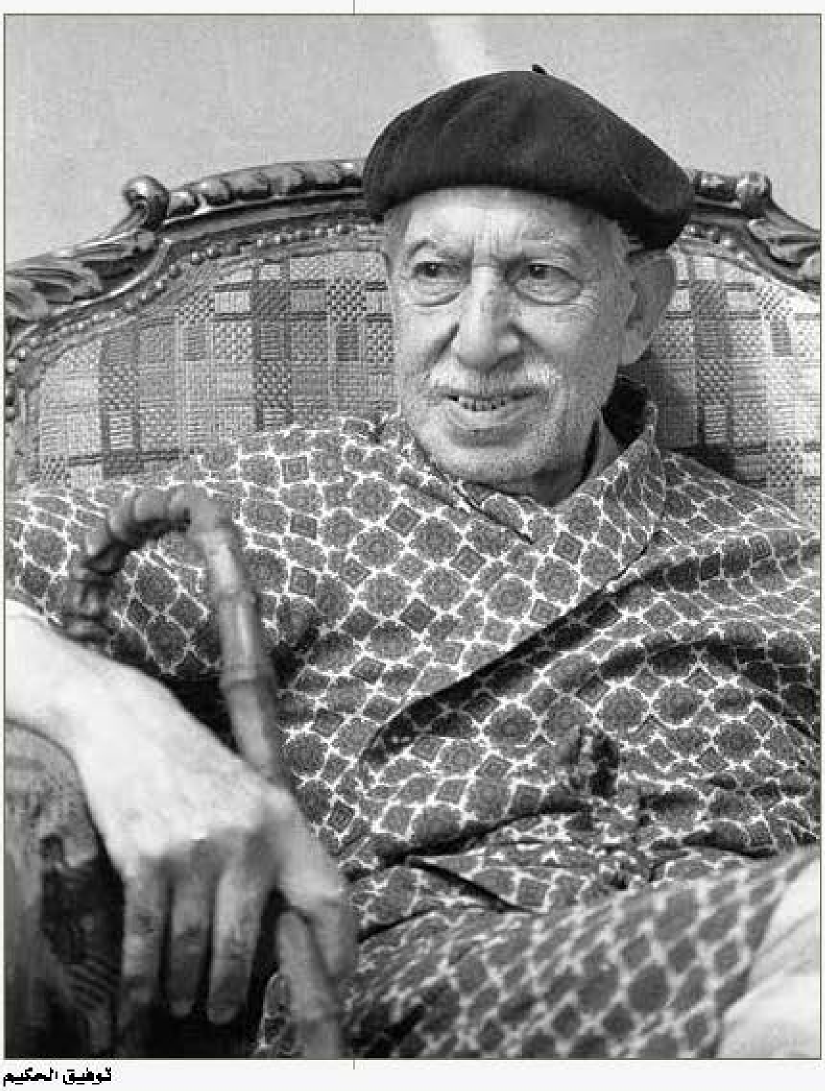
إن ثورة النساء تحمل وجهاً مزدوجاً، فهي ثورة على انفراد الرجال بالحكم وذكورية هذا المجتمع، الذي يحرم المرأة من مزوالة حقوقها السياسية أسوة بالرجال، ما يحتفظ للتناول الدرامي للأسطورة بطزاجة القضية المتناولة، بتجدد إشكالية حدوثها، مع مرور الأزمنة، وتراوح الأمكنة.

غير أن استلهام الحكيم للأسطورة لم يقف عند شاطئ الأساطير اليونانية، فامتدَّ ليشمل الأساطير العربية، وحكايات القرآن الكريم؛ مفنداً المزاعم التي تقصر (التراجيديا) على الغرب، وتزعم بعدم تواؤم الإسلام مع روح التراجيديا؛ كما في مسرحيته (أهل الكهف) التي استلهم قصتها من حكاية وردت في القرآن الكريم عن نزوح وزيرين مع راعي أغنام إلى أحد الكهوف؛ هرباً من بطش (دقيانوس) أحد ملوك الرومان الذي كان وثنيًا يضطهد المؤمنين، ويستيقظون بعد سبات عميق دام لثلاثة قرون، يرسلون الراعي لابتياع طعام لهم، فيعرف أحد الصيادين من ثيابه الغريبة وهيئته، وما كان معه من عملة قديمة انقرضت، حتى تعرف المدينة مخبأهم ويقتادونهم إلى قصر الملك، فاحتفى بهم لمعرفة الناس بقصة اختفائهم، وتكمن المفارقات في عدم إدراك (أهل الكهف) للفارق الزمني الهائل بين عصر عاشوا فيه مضطهدين وعصر انتقلوا إليه بعد هوة فاصلة لزمن متجمد استمر لثلاثة قرون، فمشكلتهم كانت مع (الزمن)، الذي أفنى كل صلة لهم مع الحياة التي عاشوها؛ فلم يعثروا على أسرتهم التي زالت.

وإذا كان الزمن كذلك لم يشبع ذاكرة الشخوص، غير أن استحضار تلك الصور من ذمة عهود مضت في عهود تالية، قد يحدث نوعاً من التصادم مع الحياة الجديدة.

إن مشكلة (أهل الكهف) هي الاغتراب في الزمن، فأهل الكهف/ الإنسان؛ لم يستطع

> نجح في نقل المسرح العربي من مرحلة الحكائية إلى تحقيق منظومة بناء فن الدراما



توفيق الحكيم

التواؤم مع الزمن في تبدله، مهما اتخذوا من وسائل لمحاكاة أشياء الزمن الجديد ومسايرة معطياته.. فالحياة ترتبط بالذكرى والمشاعر وموجودات تتلاقى في تواصل وتعاطف.

وتمتاز الجمل الحوارية لدى الحكيم بالتعالي على الموقف الحواري وبمرونتها الديناميكية واستاتيكيتها في آن، فهي تستطيع الانسلاخ من موقفها الآني، وحضورها المشهدي في انسيابية ديناميكية، ليكون لها كيان استاتيكي كمثل سائر وكحكمة تتجاوز موقفها الدرامي وقابليتها للتفكيك عن تركيبها المشهدي، وكذلك تتسم بالديناميكية لاحتماليات انطباقها وجواز تركيبها واندماجها في عديد من السياقات الأخرى. إن حوار الحكيم يحمل فلسفة حياة تنطلق من مواقف جزئية؛ لتعبّر عن رؤى كلية متجاوزة.

كتب الحكيم ثماني روايات؛ منهما روايتا (عودة الروح) التي كتبها أثناء ما ابتعثه أبوه إلى باريس لدراسة الحقوق في عشرينيات القرن الماضي، والتي تدور أحداثها إبان ثورة ١٩١٩م ضد الاحتلال الإنجليزي لمصر، حول حب الشاب (محسن) وأعمامه الثلاثة لـ(سنية) تلك الفتاة التي نالت قدراً طيباً من العلم وتعزف على البيانو، لكنها لم تنل كامل حريتها بعد، فتبدو (سنية) هذه رمزاً لمصر أو للمرأة المصرية التي نالت شيئاً من حقوقها وآخذة في استكمال مشروعها النهضوي، وهي رمز أيضاً للحب حينما يكون قوة دافعة ومحفزاً، ويُعد الحكيم برواياته (عودة الروح- يوميات نائب في الأرياف- وعصفور من الشرق) شريكاً مؤسساً مع عميد الرواية العربية نجيب محفوظ في تأسيس فن الرواية العربية على أسس حديثة؛ فكما يقول محمود أمين العالم عن عودة الروح: (لعلها كانت نقطة انتقال حاسمة في فن الرواية العربية؛ فهي عمل روائي ذو رؤية فنية وإنسانية موحدة، فيه اقتدار تعبيري على خلق الشخصية ذات السمات القومية، بأبعادها النفسية والاجتماعية، وهي تتحرك بأحداثها الواقعية وفي قلبها رفيف رمز أكبر من مجرد عناصرها الواقعية).

أما رواية (عصفور من الشرق) التي تعد تتمة لثلاثية روائية فيها الكثير من السيرة الذاتية للحكيم، فتمثل نقلة نوعية في تاريخ



الحكيم في إحدى الندوات

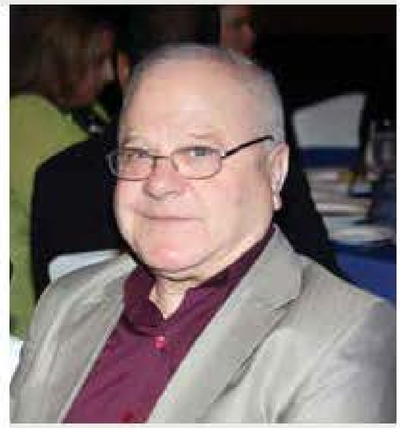
الرواية العربية، لما فيها من درامية وجدل رؤيوي وبناء شخوصها بما يحملونه هم ومواقفهم من شحنات رمزية، رواية تتشابك فيها خيوط الرومانسية بالواقعي والسياسي، والعاطفي بالإيدلوجي، فتدور حول حب (محسن) ذلك المصري الذي أرسله أبوه للدراسة في فرنسا، فيقع في حب (سوزي) بائعة التذاكر بأحد المسارح، فيلاحقها، ويتبادلان الحب، ثم يفترقان إثر رؤية (سوزي) لحبيبها السابق (هنري). وتموج تلك الرواية بحالة من الجدل بين الثنائيات المتقابلة، فثمة جدل بين منظور الشرق ومنظور الغرب، بين الروحانية والمادية، الخيال والواقع، القلب والعقل.

كذلك كان الحكيم» قاصاً، أخرج لنا ثماني مجموعات قصصية، غلبت على شطرها الأكبر الرمزية والتفلسف والفانتازيا.

غير أن الجانب الإبداعي الذي لم يلق حقه من إسهامات الحكيم، هو نظمه لشعر ينتمي لجنس قصيدة النثر، نظمه بين العشرينيات والستينيات؛ ما يجعل للحكيم السبق والريادة في كتابة (قصيدة النثر)، سابقاً بذلك الماغوط وأنسي الحاج من رواد شعراء قصيدة النثر؛ فيقول توفيق الحكيم، الشاعر، في قصيدة له بعنوان (صلاة الفنان): (إطار صورة ملونة/ يسمونه نافذة/ والرسم يتحرك في الفضاء/ أشجار كأشباح البشر/ وسنابل من الناس تموج/ ونجم يلمع في السماء كقطرة ماء/ والبحر أزرق كالصور). فتبدو أشعار الحكيم ذات حس رومانسي مكتسية بروح صوفي شفيف، وعذوبة تأملية، ورمزية تصويرية.

نقل الأسطورة إلى المسرح بأفكار وحمولات من التجديد والرؤى الفلسفية

تعتبر روايته (عودة الروح) نقلة نوعية في فن الرواية العربية



نبيل سليمان

الطموح الروائي العربي
لاقتحام المستقبل

في صلب الفن الروائي؛ يأتي سؤال الزمن كتحدٍ أكبر، وبخاصة ما يتعلق منه بالمستقبل. ولئن كان المستقبل هو ما تستبطنه الرواية التي تحفر في الماضي أو تكتب الحاضر، فمن الرواية ما هو موقوف على اقتحام المستقبل، أي استشرافه وليس التنبؤ به، وإن يكن في الاستشراف أحياناً قدر من التنبؤ.

مثل هذه الرواية تستبطن بدورها الحاضر الذي هو ماضيها، كما تستبطن ماضي هذا الحاضر/ الماضي. ولئن كانت هذه الرواية قد ظلت هامشية في تاريخ الرواية العربية منذ منتصف القرن التاسع عشر، فهي تسعى إلى الخروج من الهامش فيما يشهد هذا التاريخ منذ سبعينيات القرن الماضي، وهذا ما لعله يتبيَّن هنا:

من الأعمال المبكرة: ما كتب في سوريا عبدالودود يوسف (١٩٣٨-١٩٨٣) في روايتيه (ثورة النساء- ١٩٧٧) و(كانوا همجاً- ١٩٧٨). والأهم هنا هو ما يشيد الكاتب من مستقبل نقيض لعالمنا الذي لا يراه إلا (جاهلية) ستبيد. وفي مثل المستوى التبشيري والفني المتواضع لروايتي يوسف، هي أيضاً من سوريا، رواية (عندما يتوهج الحلم- ١٩٧٨) لعبدالله الأحمد (١٩٤٠-٢٠٠٢)، والتي تقيم بعد نصف قرن الوحدة العربية.

بعد هذه البداية في هذه الروايات الثلاث، ينفرد طالب عمران بكتابة روايات وقصص الخيال العلمي، التي يبرز اقتحام المستقبل كعلامة فارقة لها، ابتداء من (كوكب الأحلام- ١٩٧٨) إلى (حصاد السموم- ٢٠١٨) وما بينهما مما يربو على خمسين كتاباً. وإلى ذلك جاءت أخيراً رواية نسرين إكرام الخوري (وادي قنديل- ٢٠١٧). وقد حددت الرواية لنفسها من المستقبل القريب عام ٢٠٣٠. لكن البداية هي من الزلزال السوري الذي تفجر عام ٢٠١١. وتستشرف الرواية مآلاته وذيوله عبر حيوات ومصائر مجموعة من الشخصيات الشبابية، وبينها من نجت من الموت طفلة ستكون الشابة التي تحضر عام ٢٠٣٠ في مستقبل منسوج من الضباب والسراب. وعلى العكس من روايات عبدالودود يوسف وعبدالله الأحمد، جاءت (وادي قنديل) في إهاب فني حداثي بديع.

من اليمن هي ذي رواية حبيب عبدالرب سروري (حفيد سندباد- ٢٠١٦)، والتي تبدأ في (٢٠٢٧/٧/٣٠)، ويرويها علوان الجاوي الأكاديمي في الرياضيات والحاسوب- مثل الكاتب- والذي يعثر في الزبالة على كمبيوتر، ويتمكن من الوصول إلى ملفاته، فيكتشف أنه لصديقه المغربي نادر الغريب. وقد لقَّب علوان صديقه بعنوان الرواية (حفيد سندباد). ويمتلئ السرد بشبكة العلاقات العاطفية مع الحرب اليمنية الناشبة الآن، ولا يبدو في الرواية (المستقبلية) أنها قد انتهت. والراوي يعيش وحيداً في الروبوت (بهلول) المؤنسن، ما يلاعب في الرواية الخيال العلمي.

ومن فلسطين/ الأردن تأتي رواية إبراهيم نصرالله (حرب الكلب الثانية- ٢٠١٦) ملاعبةً الخيال العلمي أيضاً، ومتأملةً مصير الإنسان كما يرسمه التوحش المتفاقم والتطور

> مضامين مواكبة للعصر تتناول الأجنة البشرية والذكاء الاصطناعي وتعديل الخلايا الجذعية وتطوير البرامج الحاسوبية

العلمي المتسارع، والتخييل المحموم من اندغام الفصول الأربعة، وغلبة الليل وتقليص النهار، ومسخ القلعة/ السلطة لعقل الشخصية المحورية راشد. وعبر ذلك تنشب حرب الكلب الأولى بين بائع الكلب والمشتري، والتي تتطور إلى حرب كونية هي حرب الكلب الثانية، فالحرب الثالثة، والنتيجة دوماً واحدة، هي نجاة الأنظمة من الدمار العميم.

لا تضارع غزارة ما كتبه طالب عمران إلا غزارة ما كتبه المصري أحمد خالد توفيق (١٩٦٢–٢٠١٨). وحسبي أمام هذه الغزارة أن أذكر رواية (يوتوبيا– ٢٠٠٨) والتي ترسم مآل مصر سنة ٢٠٢٣ إلى عشوائيات الدرك الأسفل في المجتمع، وإلى مدينة الأثرياء التي حملت الرواية اسمها، ويحرسها المارينز داخل سورها. وفي هذا المستقبل القريب تفتح إسرائيل قناة بدلاً من قناة السويس، وتُطرد العمالة المصرية وينضب النفط. أما رواية الكاتب (مثل إيكاروس– ٢٠١٥) فتنطلق من سنة (٢٠٢٠) ملاعبةً أسطورة البطل الإغريقي إيكاروس، لتقدم محمود السمنداوي في رحلاته الخيالية التي تعزز رؤية الكاتب السوداوية.

ومن مصر أيضاً وبملاعبة الخيال العلمي، جاءت رواية هالة البدري (مدن السور– ٢٠١٧) حيث تخليق الأجنة البشرية الاصطناعية بتعديل الخلايا الجذعية، ومن الذكاء الاصطناعي وتطوير البرامج الحاسوبية إلى صناعة الجوع المبرمجة، إلى تدمير الحضارات القديمة، يرتسم المستقبل المفتوح على الألفية الثالثة وما بعدها، فتكون العبودية الجديدة هي التحكم بالعقل البشري، وتشرع القوى المهيمنة بترويج فكرة الانتحار الجماعي في مسيرة التطهر، لتجعل من يتبقى فئران التجارب. وهكذا تشيد الرواية الاجتماع البشري من الطبقة العليا (الفوقيون) والطبقة الدنيا (البدائيون). والأمر ليس موقوفاً على بلد بعينه، وإن تكن مصر حاضرة من الفراعنة إلى ثورة يناير (٢٠١١)، فمدن السور ملء العالم. وترمح المخيلة ويرمح اللعب في الرواية بلا حدود، من اشتباك الأصوات إلى السخرية إلى الحوار المسرحي إلى اللا تراتب في تنضيد الفصول.

للرواية الجزائرية امتيازها في اقتحام المستقبل. وأول ذلك هو في رواية واسيني الأعرج (المخطوطة الشرقية– ٢٠٠٢). وترمح الرواية إلى عام (٢٠٥٢)، بعد حرب تقوض الفضاء المتخيل الرامز لبلاد العرب (نوميدا– أمدوكال). وبهذا التقويض يبدأ عصر التوحش والانقراض. وبذلك تتتوّج الرؤية الكارثية للرواية، التي ستعود في رواية الكاتب الأخرى: (٢٠٨٤ حكاية العربي الأخير– ٢٠١٥) التي تلوح لرواية جورج أورويل (١٩٨٤) والتي تلوح لها أيضاً رواية هالة البدري، وإن بدرجة أدنى.

في الفضاء العربي الذي تسميه رواية الأعرج (آرابيا)، كما سمته رواية الكاتب السابقة (جملكية آرابيا)، يُحتجز آدم العالم النووي الأمريكي العربي الأصل والأخير، والذي أخفق في أن يكون شاعراً أو طبيباً يداوي الفقراء، فبات حلمه أن يصنع قنبلة يهدد بها من يعتدي على الآخرين. وفي الاحتفال بمئوية الأخ الأكبر بيغ بروذر (من شخصيات رواية أورويل) الذي لم يمت ولم يشخ، يجري توزيع عشرين مليون نسخة من رواية (١٩٨٤). وفي فجر الاحتفال يحضر الآرابيون (العرب) وينتظرون ما تجود عليهم به قلعة الأسياد (ميروبا)، فهذا هو المستقبل الذي تناديه أيضاً رواية إبراهيم السعدي (بوح الرجل القادم من الظلام– ٢٠٠٢). لكن هذه الرواية تتعلق بالعشرية الجزائرية السوداء. وتتصدر الرواية مقدمة الناشر المؤرخة في (١٦/٦/٢٠١٥)، أي بعد ثلاث عشرة سنة من نشرها، في مستقبل بات الآن ماضياً قريباً.

أما رواية (قدم الحكمة– ٢٠٠٣) لرشيدة خوارزم، فتتعلق بفلسطين بخاصة بعد خمسين سنة، وإن تكن الجزائر تظل حاضرة، عبر سيرة رشا خوري ومحمود باش، وفصم زواجهما، ومضيّ رشا إلى مسقط رأس حبيبها في قرية الشجرة في فلسطين. وتزور رشا إسرائيل، بينما لاتزال السلطة الفلسطينية في ذلك المستقبل كما كانت.

وبعد؛ فلئن كان ما تقدم يرسم محصلة محدودة، وبعضها متواضع أمام الطموح الروائي لاقتحام المستقبل، فلعل ما تقدم أيضاً يؤشر إلى الجدية والتميز في الروايات، التي جاءت منذ مطلع هذا القرن، وهذا ما يؤمل أن يعززه المستقبل القريب.

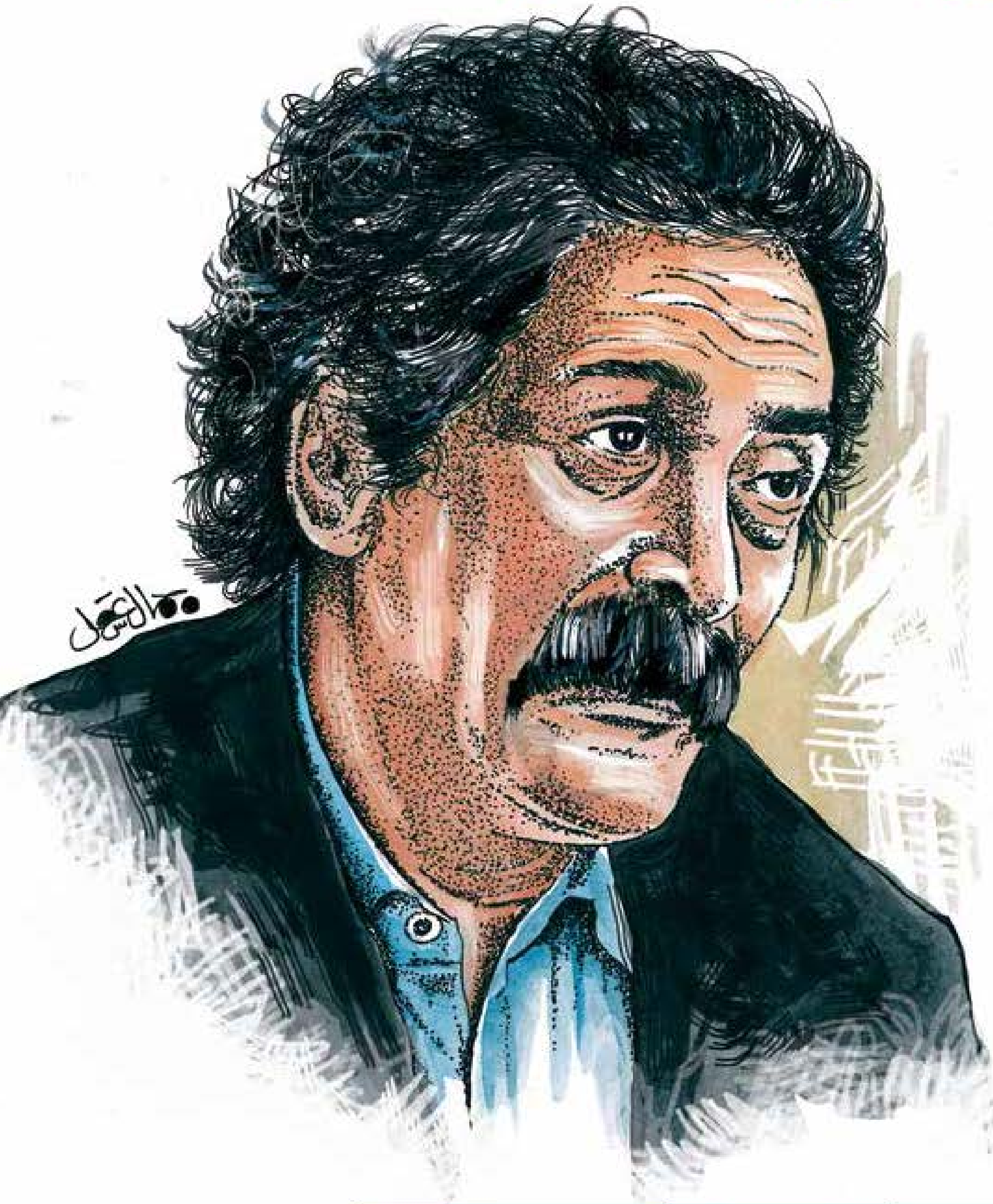
روايات تستشرف المستقبل في إهاب فني حداثي بديع يمزج بين الواقع والمتخيل

رواج أدب الخيال العلمي الذي يرسم التوحش المتفاقم والتطور العلمي المتسارع

محاولات جادة للخروج من الهامش عبر استقطاب الحاضر الذي هو الماضي معاً

أحد أبرز رموز جيل الستينيات

إبراهيم أصلان.. (مالك الحزين)



عزت عمر

إبراهيم أصلان (١٩٣٥- ٢٠١٢) أحد أبرز رموز جيل الستينيات في مصر، على الرغم من أنّه مقلّ في أعماله، وقد جاءت شهرته الكبيرة من روايته الأولى (مالك الحزين) إذ إنه استغرق في كتابتها نحو (٩) سنوات من (١٩٧٢ إلى ١٩٨١) وفق ما جاء في نهاية الرواية، ليقدّم لقارئه وللوسط الإبداعي المزدحم بالروائيين والروائيات منتجة إبداعية فريدة في بنيتها وأطروحتها، التي تكاثفت حول حيّ (الكيت كات) كمشترك مكاني وبؤرة رمزية يعُبر بها الزمان الجديد نحو ثقب أسود.

يرسم لحظة مفصلية وتاريخية لحي (الكيت كات) وشخصياته المهمّشة وسط تغول الفساد

القاهرة المدينة المتضخمة، كما في (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، تتقدّم باستمرار نحو هذا الحيّ الشعبي المهمّش ساعية لتفكيك بنيته العمرانية القديمة لإعادة بنائه وفق مقتضيات اتساع عمرانها، وسيعمل على التنفيذ تجّار محتالون استفادوا من زمان الانفتاح، وراحوا يتلاعبون بمصائر السكان القاطنين احتيالاً أو إفساداً بترويج المخدّرات وغيرها. وفي هذه اللحظة المفصلية والتاريخية من حياة الحي، يتابع إبراهيم أصلان شخصياته المهمّشة والأقرب إلى الفقر، على رغم أنها جميعاً تنتمي إلى الطبقة المتوسطة التي كادت تتلاشى في هذه المرحلة الصعبة من تغوّل الفساد واستفحال شهوات تجّار العقارات وتمكّنهم من إيجاد منفذ إلى الحيّ، الذي كان لايزال متماسكاً وصامداً، بغرض تفتيت لُحمته الاجتماعية وبعثرة هذه الطبقة تحديداً لتمضي بها الأقدار حيث تشاء الريح.

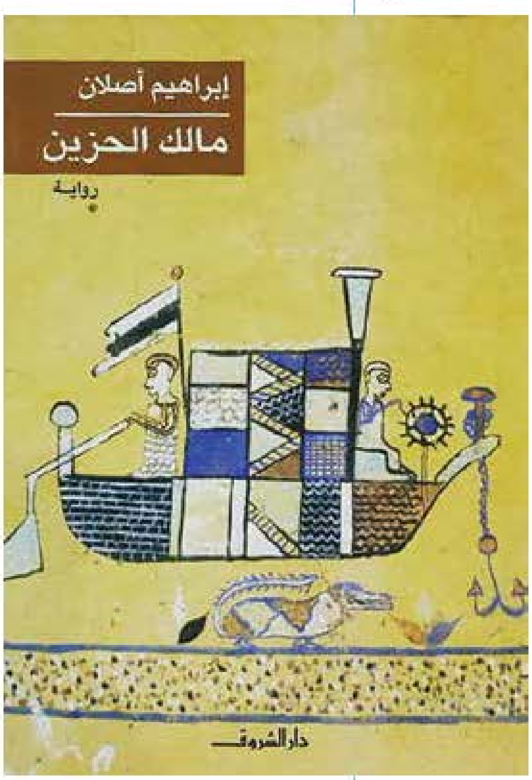
ينهض النصّ المسرود على ثلاثة أحداث مهمّة بل مؤسسة للرواية. وأوّلها نزول المطر في مستهل الرواية وفي ختامها كفعل رمزي مقصود من قبل الكاتب، حيث يأتي الاستهلال إخبارياً وصفياً، يعلم فيه قارئه أن الشمس غابت وراء الغيوم الداكنة في أجواء مكفهرة منذرة بالمزيد: (كانت بالأمس قد أمطرت كثيراً، ابتلت منه حتّى عتبات البيوت، أما اليوم فقد كفّت، ولم تمطر ولا مرة واحدة، ومع أن الشمس لم تطلع وظلّت طوال النهار وهي غائبة). وفي نهاية الرواية يأتي المطر أيضاً، وربّما كفعل تطهّري باعث على الخير والأمل في مستقبل مغاير، لأنّ الشمس تعاود الظهور من طرف البحر: (كانت حبّات المطر ثقيلة ودافئة، وعلى سطح النهر كانت كلّ قطرة تصنع دوّامة صغيرة، وهي تتألق كحبّة من لؤلؤ. وفي قلب السكون لم يكن يسمع إلا وقعه الرتيب.. وعند طرف الكوبري الجديد أشرق ضوء من الفجر).

وثانيها موت العم مجاهد بائع الفول الرجل البسيط الصامت المنتمي للجيل الأسبق، ولا تخفى هنا دلالة التسمية والانتماء، فضلاً عن أن موته شغل الحي وشخوص الرواية على مدار أحداثها، ربّما كإشارة إلى تلاشي هذا الجيل الطيّب أو لتبيان مدى تضامن أهل الحي وتكاتفهم في الملمّات، برغم ما استجد من نزعة خلاصية فردية وصراع لأجل الحياة.

أما الحدث الثالث الذي ينبغي التوقّف عنده كبؤرة دلالية، فهو الإنذار بإخلاء المقهى لأجل إقامة عمارة مكانه، وهو المكان الوحيد المتبقّي لأهل الحيّ يتسامرون فيه ويمضون نهاراتهم وسهراتهم فيه.

بنية النص السردية تنهض على ثلاثة أحداث مؤسسة للرواية وهي: هطول المطر وموت العم مجاهد والإنذار بإخلاء المقهى

إن حضور المقهى أساسي في الرواية العربية والمصرية تحديداً، فهو في الغالب مشترك شعبي ذكوري يتمّ من خلاله الكشف عن الشخصيات ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية، فضلاً عن أحاديثهم عما يجري في الحيّ والبلد من أحداث كما يأتي: (كاد المقهى في ذلك الوقت أن يكون خالياً.. إلى يسار المدخل المفتوح، كان قاسم أفندي يقرأ شيئاً في جريدة الأهرام، وعبدالله القهوجي يستمع إليه، وعلى بعد مقعدين منهما كان المعلم رمضان، يجلس وهو نعسان إلى جوار الشيخ حسني..) وكالمعتاد في روايات المكان العام المصرية تعمل الشخصيات على تقديم أنفسها أو تكشف عن شخصيات الرواية الأخرى عبر الحوارات الطويلة، التي تأخذ طابع المسامرة وتزجية الوقت، فضلاً عن السارد العليم بطبيعة الحال، وهنا تتجلى مهارة الروائيّ في تسليط الضوء على شخصياته الكثيرة بحسب أهميتها الروائية، سواء بالعودة إلى ماضيها أو بما عاشته وصادفته من أحداث، حيث يصبح الكلّ سارداً للحكاية التي دامت أحداثها فعلياً يومين اثنين، وذلك من لحظة وفاة العم مجاهد وحتّى إقامة مجلس العزاء له.



دلالات التسمية في (مالك الحزين) تستقي اسمها من ذلك الطائر الجميل الذي يعيش على الأنهار طالما هذه الأنهار موجودة، وإن غارت مياهها أو جفّت يدخل مرحلة من الحزن يمكن وصفه بالنبيل، وسيعبّر عنه بتغريدات حزينة كمن أصيب بفاجعة.



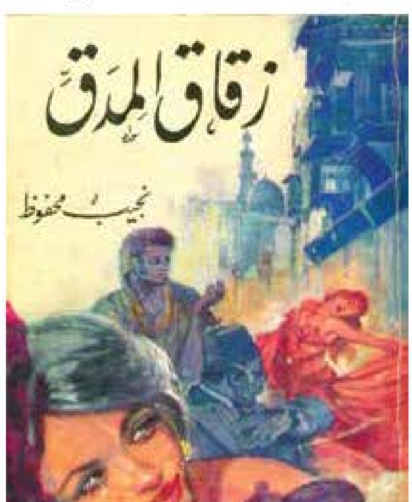
حضور المقهى أساسي يتم من خلاله الكشف عن الشخصيات ومستوياتها الاجتماعية والثقافية

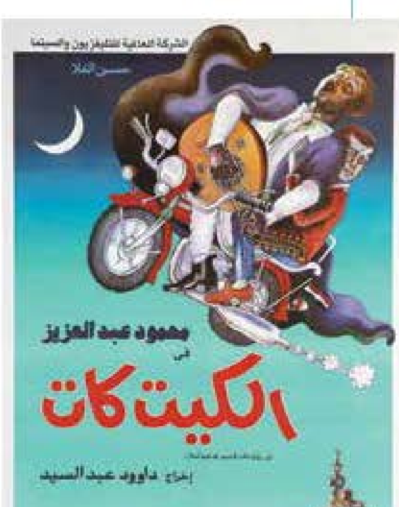
مزج ما بين التقنية الشهرزادية والمونتاج السينمائي

ونعتقد في هذا الصدد أن التسمية الرمزية تحيل إلى الشعب المصري، المُعبّر عنه بمجتمع (الكيت كات) المعرّض للانهيار، برغم ما يتّصف به من طيبة وجمال ونبل، والمقاربة بطبيعة الحال مشروعة تبعاً لمقصدية التسمية، ولمجريات الأحداث ونهاياتها.

ومما يشهد للروائي أنه مزج ما بين التقنية الشهرزادية والمونتاج السينمائي، في ما يمكن الاصطلاح عليه بـ (الحكاية الإطارية) وما يتفرّع عنها من أطر حكائية يتعدد فيها الرواة بتعدد الشخصيات الكثيرة، التي تتبّعها إبراهيم أصلان بعناية، وقد سمح المونتاج السينمائي بتقسيم النصّ إلى وحدات سردية تقصر إلى حدود بضعة أسطر أو تطول لصفحات عديدة، فضلاً عن المشهديات البصرية، التي أغنت الكادر بمزيد من التفاصيل والجزئيات الموصوفة بأسلوبية التجاور، شأنها في ذلك شأن تجاور الشخصيات واستقلالية كلّ منها عن الأخرى، على الرغم من التفاعل اليومي في المشترك المكاني ونعني الحي وساحته والمقهى.

بلغ عدد الوحدات السردية (٢١) وحدة اكتمل من خلالها الفضاء الروائي بأمكنته وناسه وأحداثه، حيث تتألّف كلّ وحدة من عدد من المشاهد لها عناوينها الخاصّة أو دونها، ويمكن الاصطلاح على هذا النمط من الصياغة بـ (بنية التجاور ما بعد الحداثية)، حيث يستقلّ كلّ مشهد عن الآخر زمانياً ولكنها بمجموعها سوف تضيء جانباً من الحدث، والكشف عما نجهله من حياة الشخصية أو جانباً من الصراع الذي تعيشه ذاتياً، كما في الوحدة رقم (٤) التي ضمّت عدداً من المشاهد، بعضها وصفي يضيء ثقافة الشخصية يوسف النجّار، الذي تستقر الكاميرا في غرفته طويلاً: (كانت جدران الحجرة مزدحمة بصفوف الكتب على أرفف الخشب المحمولة من أطرافها بالحبال المجدولة، كما كانت هناك لوحتان كبيرتان على جانبي النافذة، إحداهما نسخة من الموناليزا التي فردت على الجدار وثبتت من أعلاها بمشبك معدني صغير، أما الأخرى فقد عُلّقت في الجانب الأيمن فوق نهاية الكنبة التي يجلس عليها. كانت مرسومة بالحبر الشيني على ورق أبيض مال لونه إلى الصفار





وموضوعة داخل إطار عريض دون زجاج، انطفأ طلاؤه الذهبي وصار في لون النحاس القديم المطروق، تمثّل رجلاً يركب بغلة عجوزاً بدرع على الظهر ورمح طويل كالعصا، وكان التابع قريباً من الأرض على ظهر حماره اللاهي ذي الخُرجين يرفع رأسه المدور ويتطلع إلى فارسه العالي وهو صامت. وكانت الأرضية مجموعة من الخطوط التي استكملها توقيع بيكاسو). وبالتالي سيعمل الوصف ليس على إضاءة ثقافة يوسف النجّار فقط، وإنما سيمنح قارئه إضاءة للوحة بيكاسو (دون كيشوت) المرسومة بالحبر الصيني، وهي أقرب إلى رسوم الأطفال منها إلى لوحات بيكاسو الشهيرة الصاخبة بألوانها.

ومن ذلك أيضاً تتبّع بعض الشخصيات كما في مشهد المقهى والشيخ حسني (صائد العميان) ليكشف لنا فعائل هذا الرجل الضرير، الذي يعرف حاجات العميان، فيعمل على اصطيادهم بمساعدة النادل عبدالله، فيحتال عليهم ويبتزّهم على أنه بصير يقودهم ويشرح لهم ما يتخيّله.

وسيجاور هذا المشهد مشهد آخر عن الأسطى قدري الإنجليزي، الذي يمكن اعتباره شخصية فريدة أيضاً، فقد كان يعمل مترجماً لدى الإنجليز إبان مرحلة الاستعمار، وبعد رحيلهم ظلّ متواصلاً مع الثقافة الإنجليزية، عبر قراءاته المتواصلة لأعمال شكسبير، وتمثّل بعض أحداث المسرحيات الشهيرة من مثل (عطيل) و(هاملت)، لكنه الآن فقير ويعيش في هذا الحيّ الفقير شأنه شأن الشخصيات القلقة الأخرى من مثل الأمير عوض الله المواظب على الجلوس في المقهى الذي كان سابقاً لأسرته، لكنه الآن بيد المعلّم عطية الذي باعه للمعلّم صبحي تاجر الطيور، وهذا الأخير انتقل للتجارة في العقارات وبات شخصية فاعلة ومؤثّرة في مصائر الحيّ، بدءاً من شراء العقار الذي يحتوي المقهى لهدمه وبناء عمارة فيه.

وعلى هذا النحو من توجيه الكاميرا نحو الشخصيات في ذات اللحظة الزمنية على نحو بانورامي، لا ينسى التفاصيل الصغيرة، فالبرتقالات التي وقعت من حضن المعلّم عطية، ظلّت في الأرض ولم يلتقطها أحد بعد، والتجهيز لمجلس العزاء ظلّ قائماً، والانتقال من نقطة إلى أخرى لا يعني بالضرورة مضيّ الزمن، لأن زمن الأحداث الفعلي يتكاثف في نحو يومين فقط، ولذلك فقد ساعدت بنية التجاور على الانتقال من شخصية لأخرى في ذات اللحظة الزمنية المعيشة، مع السماح لكلّ شخصية أن تسترجع جانباً من حياتها أو من حيوات الشخصيات السابقة، وهكذا تمضي الأحداث وتتفاعل وتتفاقم في هذا المجتمع الخاضع لمشيئات كبرى ولا يستطيع مقاومتها، وسيبدو أنه منكسر أمام توحّشها إلى درجة أنها ستهدد وجوده الكلّي في الحي والمنطقة وتنفيه إلى مناطق أكثر فقراً.

ومع اشتداد الأزمة وتشابك الأحداث وتصاعدها، بما يشبه كرة الثلج المتضخمة ذاتياً، وتزامناً مع اشتعال المظاهرات في القاهرة احتجاجاً على الأوضاع السياسية والاقتصادية، في مرحلة السادات تحديداً، تنتهي الرواية بالعودة إلى يوسف النجّار، الذي أصيب بجرح في المظاهرات، وإلى ذات الحجرة التي انطلقت منها الأحداث وسقوط المطر: (في الحجرة الخارجية التي تطلّ على الوسعاية الصغيرة، فتح يوسف النجّار عينيه قليلاً، ورأى نور الصباح الخفيف وهو يدخل من فتحات الشيش المغلق، وتبيّن الفوارغ الأسطوانية بألوانها المختلفة، واللوحة الكبيرة المعلّقة، وقبل أن يغلق عينيه مرّة أخرى، مدّ أصابعه اليمنى، لامس جرحه الجديد.. كانت الليلة تنقضي، والهدوء يتراجع، كما تتراجع الأحلام).


حي الكيت كات

ساعدت بنية التجاور على الانتقال بين شخصية وأخرى

دلالات تسمية (مالك الحزين) تتجلى في ذلك الطائر الجميل الحزين النبيل مثل شعب مصر

لرفد المشهد السردي وتحفيز المبدعين

شباب يموّلون جائزة للقصة باسم (نيرفانا)



الخرطوم



عثمان الأسباط

تعد الكتابة بمختلف أنواعها وأجناسها فعلاً إبداعياً يحتاج إليه كل مجتمع حتى يسهم في رفعته وتنويره وتطوره، والشاهد بأن الوسط الثقافي في السودان يحفل بالعديد من المبادرات الشبابية، التي استطاعت أن تقدم الكثير من أجل خدمة العملية الإبداعية بمختلف ضروبها، وينتظر المثقفون بين الحين والآخر ميلاد فعل جديد يرفد الساحة ويلفت انتباه المتابعين والمهتمين ويشعل حماسة النقاد.

وقد شهدت السنوات الماضية مسابقات عدة أشعلت التنافس ورفدت المكتبات بمنتوجها، مثل جائزة الطيب صالح لمركز عبدالكريم ميرغني بشقيها (الرواية والقصة)، وهي جائزة تشجيعية في المقام الأول، وتحفيزية تتطلع لرفد ساحة السرد، وتحفيز كتاب القصة الشباب، وكتاب الرواية من مختلف الأعمار داخل السودان، وتتيح المشاركة للمبدعين السودانيين فقط، بينما تعمل جائزة الطيب صالح (زين) في ذات المنحى مع اختلاف الأهداف والتطلعات، بمشاركة الكتاب والنقاد من جميع دول العالم ،ولكل منهما فلسفتها، ولم تتوقف المسابقات والمبادرات في مجال السرد والقصة، بل شملت الشعر والموسيقا والمسرح، أبرزها (مهرجان المسرح الحر، ومهرجان البقعة للمسرح الدولي، ومسابقة سحر القوافي، وغيرها).

وأطلق الروائي مهند رجب الدابي والقاصة صباح سنهوري مسابقة لكتابة القصص القصيرة بعنوان «جائزة نيرفانا للأدب القصصي»، وهي مُبادرة فريدة تعد الأولى من نوعها في السودان، وتعتمد على تمويل ذاتي في كافة تفاصيلها من مبادريها.

وتهدف المسابقة إلى دعم كتابة القصص القصيرة في السودان، وتشجيع



صباح سنهوري



مهند رجب الدابي

الأعمال الكتابية المختلفة، كما تلتفت إلى ضرورة نشر القصص بأشكال مختلفة كترجمتها للغتين الإنجليزية والفرنسية، وتسجيلها كقصص مسموعة وطباعتها ورقياً، إضافة إلى طريقة (برايل) لتجد طريقها للمكفوفين، وكل ذلك يجعل المسابقة تتفوق على نظيراتها في السودان، وتقديم الأعمال الفائزة بطريقة تجد الكثير من التداول والانتشار، وقد تم تدشين المسابقة في مؤتمر صحافي باتحاد الكتّاب السودانيين مساء يوم ٧ يوليو الفائت.

وصاغ القائمون على أمر المسابقة معاني تعرف بها، إذ حملت رؤيتهم (نجتمع – معاً – في القصة): نجتمع، مع إيماننا بأهمية الدور الذي تلعبهُ القصة في حياتنا، والقصة هي التأريخ الإنساني الوحيد في هذا الكوكب؛ بدءاً بالأساطير ومروراً بالحكايات الدينيّة والشعبيّة، وأخيراً بالقصص، بوصفها أعمالاً فنيّة كان لها من قوة لتغيير العالم من حولنا. والقصة هي درع إنسانية ضد الجهل والقمع والاختلاف والعنصريّة والتطرُّف، منذ القِدم كانت هناك قصة لكل شيء، بدءاً من التكوين ثم الخليقة ثم الوجود ثم الروح ثم العدم. جميع الكتب المقدسة كانت تحوي قصصاً، وكل ما سبق يجعل القصة رمزاً لـ (إشراقة النّور الأبدي).

معاً، آمنا بأهمية المفردة ودورها، معانيها وتحدياتها، وبأن الكتابة الإبداعيّة القصصيّة وغيرها من ضروب الفن المتنوعة، لَهي أحق المنجزات الإنسانية بالرعاية والتطوير، ونحن نحاول عبر مشروعنا الفكري أن نجد القصة (النيرفانا)، وأنْ نجعل القصة القصيرة عملاً



إعلان الجائزة

كونياً متفرداً، بقدرتها الواعيّة اللا محدودة، وأحقيتها في أنْ تكون وسيلة تُحقق لهذا العالم معنى وجوده؛ الجمالي والتعبيري البديع.

في القصة، يجب أن نكون على دراية تامة بروح اللغة، و(النيرفانا) في اللغة السنسكريتية القديمة ترمز إلى حالة الانطفاء الكامل، وهي حالة الانعتاق العقلي والشعوري؛ والتخلي عن الألم والعذاب، وهي حالة روحانية فريدة، ورغم وصفها اصطلاحاً بالانطفاء، فإنها تعني بشكل صادق حالة الاندماج التام مع روح الكون، والتحرر من المصالح الفردانية. وقصصنا (النيرفانا) هي القصص التي تطفئ عتمة هذا العالم، وتستبدلها بالنّور الخلّاق، وتُحقق النشوة الإنسانية والوجودية، والسلام الكامل للروح السليمة الخالية من الخلل.

وفي تصريحات خاصة ذكر الروائي مهند رجب الدابي قال: (معاً آمنا بأهمية القصة ودورها في نقل المعرفة وتمرير الأفكار الخلّاقة، وبلا شك فالقصة هي درع إنسانية ضد الجهل والقمع والاختلاف والعنصرية والتطرف، وأن دورنا هو رعايتها لتكون رمزاً للنّور الأبدي وإشراقته، لذلك كان لا بد من وجود القصة المختلفة، التي تتمرد على المجتمع وعلى الكاتب وعلى المكتوب، لتؤدي دورا معرفيا رفيعا يُسهم في تقدم الحياة وكشفها وفهمها، وللكاتب مسؤولية تجاه نفسه وتجاه المجتمع من حوله، والنشء من بعده عليه محاولة تحمّلها، أتت مبادرة نيرفانا لإعادة القصة القصيرة إلى سلامها الخالي من الخلل).



الجوائز أشعلت المنافسة بين المبدعين وأغنت المكتبات بنتاجها

تهدف (نيرفانا) إلى دعم الكتابة القصصية وترجمتها إلى الفرنسية والإنجليزية

استمراريتها غير ثابتة ومفتوحة على الاحتمالات

الواقعية السحرية

في سياق أدبي كوني

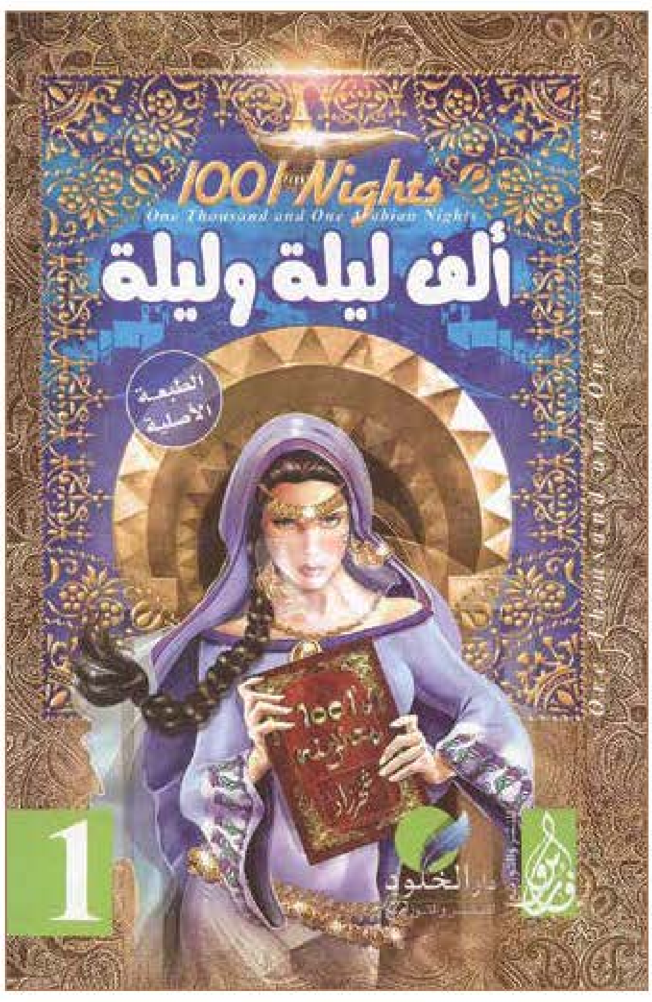


اعتدال عثمان

ترتبط الواقعية السحرية في أذهاننا بأدب أمريكا اللاتينية، خصوصاً بعد أن صدرت رواية الكاتب الكولومبي الشهير جابرييل جارثيا ماركيز (مئة عام من العزلة) التي هزت الأرض (كتبت في المكسيك عام ١٩٦٧ ونشرت في الأرجنتين عام ١٩٧٠). وقد أثر ماركيز في كثير من الكتاب في أنحاء العالم، ليتبنوا نمط الواقعية السحرية نظراً للمعالجة الفنية المبتكرة التي قدمها في كتاباته، ما عزز الارتباط بين الواقعية السحرية وأدب أمريكا اللاتينية من جانب، ولأن هذا المنحى في الكتابة نشأ من جانب آخر في فترة ما بعد الاستعمار لكثير من البلدان، التي كانت تحاول استعادة هويتها الأصلية بعد الاستقلال، والتمرد على أنماط الكتابة السائدة في الثقافة المهيمنة المستعمِرة.

أما الجديد في هذا المجال، فهو صدور كتاب مترجم حديثاً هذا العام عن الإنجليزية، من تأليف الباحثة والأكاديمية ماجي آن بورز بعنوان (الواقعية السحرية) يبحث في أصل المصطلح وتداخله مع مصطلحات أخرى مشابهة، وتقديم نظرة تاريخية للسياقات التي انتشر فيها على نطاق عالمي، ضم البلاد التي تتحدث اللغة الإنجليزية كلغة أصلية أو كلغة رئيسة، إلى جانب اللغة الأم أو لغات أخرى أوروبية، وكذلك انتقال المصطلح من مجال الأدب إلى مجالات فنية أخرى، مثل: الرسم، والسينما، وأدب الأطفال.

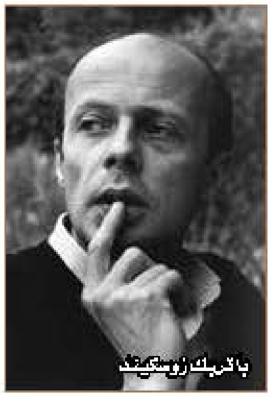
ترى المؤلفة أنه منذ ثمانينيات القرن الماضي ظهرت ثلاثة مصطلحات تشير إلى هذا المنحى في الكتابة بصورة مراوغة، تفتقد التحديد، وهي واقعية السحر Magic Realism والواقعية السحرية Magical Realism والواقعية العجائبية Marvellous Realism. وعلى الرغم من تكون المصطلحات الثلاثة من كلمتين لا يتصالحان في الدلالة، ويبدو الجمع بينهما متعسفاً، فإن مصطلح (الواقعية السحرية) اكتسب من بينها شعبية كبيرة، حيث إنه يشير إلى أسلوب سردي خاص يتم من خلاله طرح طريق لمداخل بديلة لتصوير الواقع، وللمفاهيم المتعلقة بالفلسفة الغربية. وقد انتشر التعبير بهذا الأسلوب في كثير من الأعمال السردية الغربية، وغير الغربية المعاصرة لكتّاب أكثر شهرة مثل: أنجيلا كارتر، وجونتر جراس، وتوني موريسون، وسلمان رشدي.

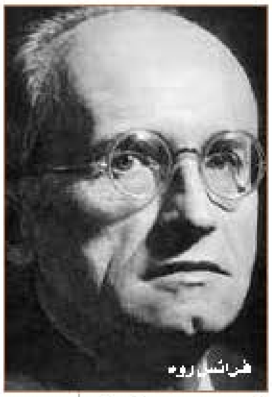


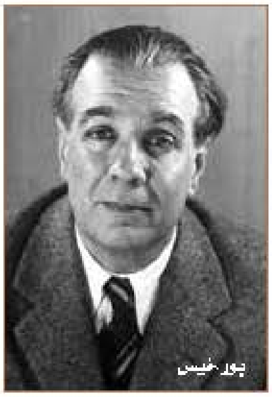
أما بالنسبة إلى أدب أمريكا اللاتينية؛ فقد تم تبني مصطلح (الواقعية السحرية) منذ دخل مجال الرواية في خمسينيات القرن الماضي. ومنذ ذلك الوقت أصبح مصطلحاً أساسياً يستخدم للإشارة إلى القصص والروايات، التي يتضمن السرد فيها أحداثاً سحرية في سياق سردي واقعي، بحيث إن الأمور الخارقة- بالرغم من أنها ليست أموراً بسيطة أو واضحة- تسرد على غرابتها على أنها حدث عادي كالأمور التي تحدث يومياً، ويمكن قبولها، والاعتراف بها، واعتبارها جزءاً لا يتجزأ من عقلانية الواقعية

الأدبية وماديتها. وقد تم تحديد الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦) كأول من كتب عن الواقع السحري، كما تم الإجماع على أن كتاباته أثرت في كتاب حركة الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية وخارجها.

الجدير بالذكر أن المؤلفة تتبع المسار التاريخي لظهور المصطلح، وتذكر أن الناقد الفني الألماني فرانس روه (١٨٩٠-١٩٦٥) قدم المصطلح لأول مرة في رأيها في سياق مختلف، وذلك في كتابه الذي صدر عام (١٩٢٥) والذي كان عنوانه (ما بعد التعبيرية، الواقعية السحرية: مشاكل الفن الأوروبي الحديث) وأطلق المصطلح الذي ترجم بـ(الواقعية السحرية) ليعرِّف نوعاً من أنواع الرسم يختلف بصورة كبيرة عما سبقه من مدارس فنية، خصوصاً الفن التعبيري واهتمامه بأدق التفاصيل. أما رسومات الواقعية السحرية في ألمانيا؛ فكان بعضها يقوم على الفن الكاريكاتيري الخشن، وتمثيل الأشكال المرسومة بواقعية ووضوح بكل معانيها العجيبة. وقد ترجم كتاب (روه) إلى الإسبانية، وتأثر به كتّاب أمريكا اللاتينية كما تذكر المؤلفة.


باتريك زوسكيند

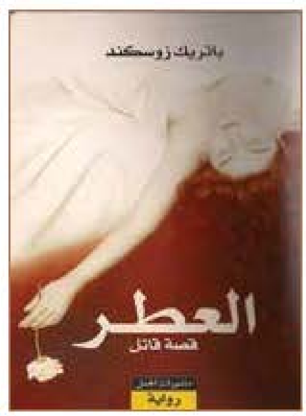

فرانس روه

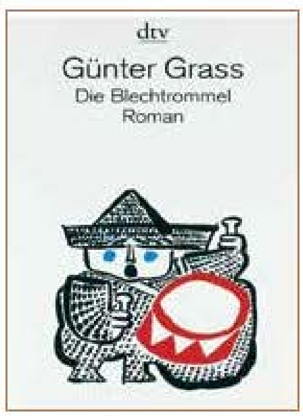

بورخيس

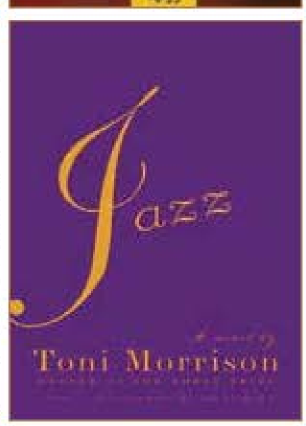
وعلى الرغم من هذا التأثير، فإن كتّاباً آخرين مثل: الكوبي من أصل فرنسي/روسي أليخو كاربنتر، استطاع التخلص من التبعية للمؤثرات الغربية، وأعلن في مقدمة روايته (مملكة العالم) التي نشرت أواخر الأربعينيات عن انفصاله عن تأثير الواقعية السحرية الألمانية، وتأسيس شكل جديد لهذا المنحى في الكتابة، مستمد من داخل السياق الأمريكي اللاتيني نفسه الذي يراه مزيجاً من الحضارات والثقافات، وهو ما يشكل قلب هذه المنطقة من العالم وروحها، ما يجعل الواقعية السحرية نمطاً روائياً يعبر عن حضاراتها.

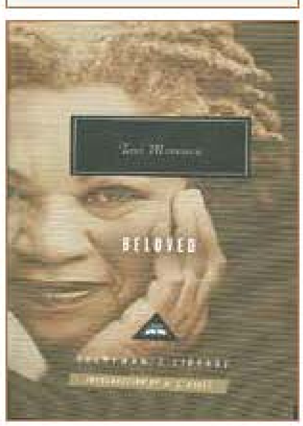
أما الواقعية السحرية بالنسبة إلى جارثيا ماركيز؛ فهي ليست طريقة للتعبير عن مزج الحضارات الذي رآه كاربنتر في كوبا، ولكنها طريقة للتعبير عن سياقه الثقافي والحضاري الخاص، مستعيناً بطرق السرد الشفهي التي كانت تستخدمها جدته. وقد فسر ماركيز ذلك قائلاً: (لقد أدركت أن الواقع هو أيضاً من أساطير عامة الشعب، وهو جزء من معتقداتهم وحياتهم اليومية، وتؤثر تلك الأساطير في نجاحهم وفشلهم). ويؤكد ماركيز إيمانه بهذه الرؤية بقوله: (أنا كاتب واقعي.. لأنني أؤمن بأن كل شيء ممكن، كل شيء واقعي بالنسبة إلى أمريكا اللاتينية).

وتعد إيزابيل الليندي التشيلية، أول كاتبة تُعرف خارج القارة، وهي معروفة أيضاً بأن كتاباتها تنتمي









أبهرت القراء والمشهد الأدبي مع صدور رواية (مئة عام من العزلة) للكاتب الكولومبي جابرييل جارثيا ماركيز

أسلوب سردي يتم من خلاله طرح طريق حديث لتصوير الواقع ممزوجاً بالمتخيل الغرائبي

إلى الواقعية السحرية، وتزدحم إلى جانب ذلك بتأثيرات ثقافية مختلفة، بينما عبرت عن اعتقادها بأن هذا المنحى في الكتابة، يعتمد على واقع أمريكا الجنوبية الذي انعكس في أعمالها، ومن أشهرها روايتها (بيت الأرواح ١٩٨٢)، ولكن أسلوبها يختلف عن أسلوب ماركيز من حيث إن هناك تأكيداً للتأملات الذاتية والتأثير النفسي والعاطفي الذي تتركه أحداث القصة والحبكة الروائية في القارئ، غير أنها تتفق معه أيضاً من حيث الاهتمام بالتفاصيل والشعور الطاغي أحياناً بالحنين إلى الجذور.

وهناك رواية أخرى للكاتبة المكسيكية لاورا إسكيبل بعنوان (مثل الماء بالنسبة للشيكولاتة ١٩٨٩) تحولت إلى فيلم سينمائي مشهور. يتم السرد في الرواية من منظور امرأة راوية تكشف أبعاد العلاقة الاجتماعية لأجيال متعاقبة من عائلة واحدة، وتشابكها مع حيوات عدد كبير من نساء ينتمين إلى الطبقات المهمشة، وهي من هذا المنطلق تتشابه مع رواية الليندي. أما الجانب السحري في الرواية؛ فيتعلق بقدرة الراوية الخارقة على بث عواطفها في ما تقوم بطهيه من أطعمة، تتميز بمذاقها الخاص، فيشعر من يأكلها بعواطف الراوية التي صاحبتها وهي تطهو، مثل: الحنين والحزن والألم والإحباط.

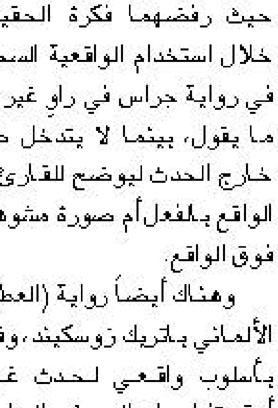
كذلك تتناول المؤلفة تأثير الواقعية السحرية في أدب البلاد التي تتحدث الإنجليزية خارج أمريكا اللاتينية، فهناك كتّاب من كندا وغرب إفريقيا والهند وإنجلترا وأستراليا ونيوزلندا والولايات المتحدة، عكست أعمالهم تأثراً واضحاً بهذا المنحى في الكتابة، ولعل أشهرهم الكاتبة الأمريكية توني موريسون الحائزة جائزة نوبل عام (١٩٩٣)، وتتميز رواياتها مثل: (نشيد سليمان ١٩٧٨) و(المحبوبة ١٩٨٧) و(جاز ١٩٩٢) بوجود عناصر الواقعية السحرية بصورة واضحة، إلى جانب مؤثرات الثقافة الإفروأمريكية، خصوصاً الجانب الشفهي، والأساطير المستمدة من ثقافة غرب إفريقيا، فهناك حضور لأشكال شبحية من الماضي، وهناك النساء اللاتي لديهن قدرات سحرية، والرجال الذين يستطيعون التحليق والطيران في الفضاء. وقد وظفت موريسون هذه العناصر من وجهة نظر النساء الإماء وذرياتهن للتذكير بأن نسيان الماضي يؤدي إلى فراغ حضاري وروحي، ومن ثم استعانت بالفن القصصي لإعادة بناء ذاكرة مجتمع أفروأمريكي يعتمد على ثقافة لها مكوناتها الخاصة، يستعين بها أصحابها في وقت محن الاضطهاد والشدائد، التي مروا بها في واقعهم لكي ينتقلوا من ألم مرحلة العبودية إلى ما بعدها.

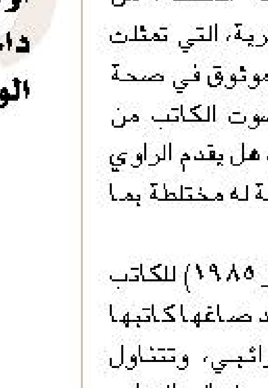
أما في أوروبا؛ فقد لجأ الكاتب الألماني جونتر جراس، الحائز جائزة نوبل عام (١٩٩٩)، إلى استخدام الواقعية السحرية في روايته المعروفة (الطبل الصفيح ١٩٥٩) التي قدم فيها الأحداث الفعلية والسحرية معاً على أنها وجه من وجوه الحقيقة، التي تتضمن أيضاً التشويه الذي حدث نتيجة العنف الرهيب الذي مارسه الحكم النازي أثناء الحرب العالمية الثانية. وهنا يقترب جراس من ماركيز من حيث رفضهما فكرة الحقيقة المطلقة، من خلال استخدام الواقعية السحرية، التي تمثلت في رواية جراس في راوٍ غير موثوق في صحة ما يقول، بينما لا يتدخل صوت الكاتب من خارج الحدث ليوضح للقارئ، هل يقدم الراوي الواقع بالفعل أم صورة مشوهة له مختلطة بما فوق الواقع.

وهناك أيضاً رواية (العطر ١٩٨٥) للكاتب الألماني باتريك زوسكيند، وقد صاغها كاتبها بأسلوب واقعي لحدث غرائبي، وتتناول أدق تفاصيل الوصف المادي لعالم العطور والروائح، وتأثيرها في المشاعر من خلال حياة رجل عاش في القرن الثامن عشر بفرنسا يتسم بغرابة الأطوار، فلم تكن له رائحة شخصية، لكنه يتمتع في الوقت نفسه بحاسة شم إعجازية، يستخدمها في استخراج عطر لا يزول أثره من جلود النساء ليقطر من أجسادهن رائحتهن الشخصية.

يعتبر بورخيس أول من لفت الانتباه للواقع السحري الذي يحول الأمور العادية إلى خارقة

أوجدت مكاناً للقارئ داخل العلاقة بين الواقع والمتخيل

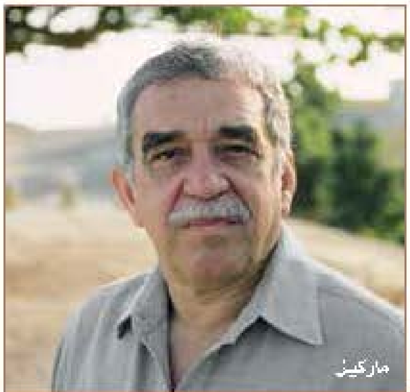

إيزابيل الليندي


توني موريسون


أنجيلا كارتر

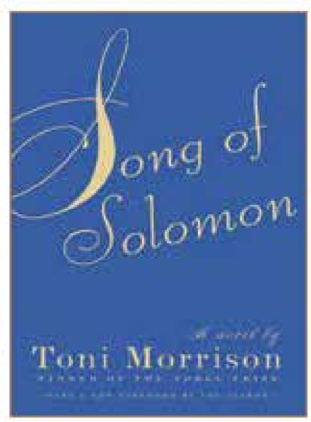
وتخلص المؤلفة إلى أننا إذا أخذنا في الاعتبار النصوص التي تشتمل على التأثر بالواقعية السحرية لدى كتّاب أوروبيين خلال القرن العشرين، سيتضح لنا أن هذا النمط السردي، الذي يتم اختياره لأغراض أدبية ولتطوير تقنيات سردية بهدف التأثير في القارئ، ليس له مصدر في السياق الثقافي أو الأسطوري لهؤلاء الكتّاب. وعلى الرغم من أن الواقعية السحرية نشأت أول الأمر- على حد زعم المؤلفة- بفضل الناقد الفني الألماني فرانس روه، فإنها ارتبطت بثقافة أمريكا اللاتينية وحضاراتها وأساطيرها. كذلك ترى أن كثيراً من الكتاب في عدد كبير من الدول التي تتحدث الإنجليزية، والتي كانت خاضعة للاستعمار البريطاني، تبنوا أسلوب الواقعية السحرية للتعبير عن تقاليدهم الثقافية وأساطيرهم غير الغربية، بينما يقوم هؤلاء الكتاب بتطوير الصور والأشكال والأنماط الجديدة للواقعية السحرية، بحيث تكون مرتبطة بنصوصهم الأدبية العاكسة لمجتمعاتهم، التي عانت ويلات الاستعمار، والتي كانت لفترات طويلة مجتمعات مُهمّشة. لذلك يمكن فهم كثافة الإنتاج في هذا المجال خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين على أساس أن هذه الكتابات

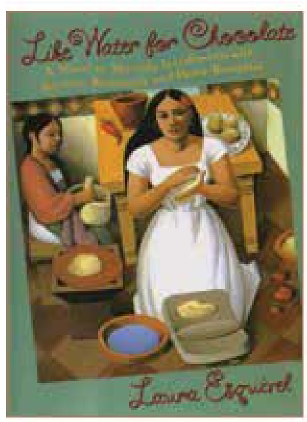

جونتر جراس

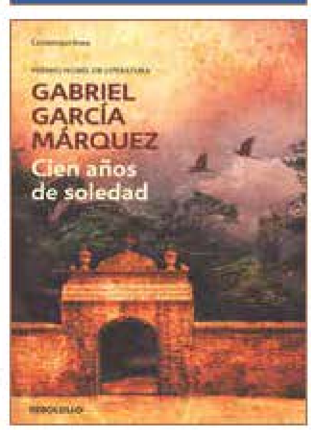

ماركيز

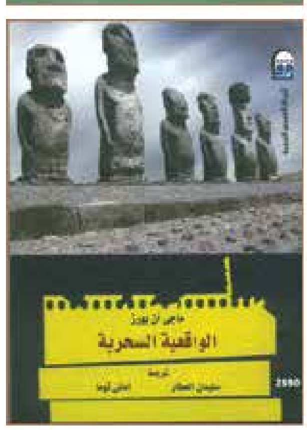
تنتمي لفترة ما بعد الاستعمار، بمعنى أنها تنطلق من رؤية استقلالية تتحدى افتراضات الموقف الاستعماري المسيطر، والافتراضات الرسمية المهيمنة بخصوص الواقع والحقيقة والتاريخ، وذلك مقابل محاولة ملء فجوات التمثيل الحضاري الغائبة، والتطلع إلى استرداد الجوانب التاريخية والأصوات المنسية من وجهة نظر الشعوب المحتلة. ولعل المؤلفة لو كانت قد اطلعت على نماذج من أدبنا الحديث، التي خاضت بقوة غمار واقعية سحرية، تنتسب إلى ثقافتنا العربية، وامتداداتها في ألف ليلة وليلة وغيرها، لوجدت شواهد عدة على ما ذهبت إليه.

أما عن مستقبل الواقعية السحرية في القرن الحالي، فترى المؤلفة أن تبني طريقة كتّاب فترة ما بعد الاستعمار، تشير إلى قبول هذه الطريقة كنمط سردي مُغيِّر ومُحرِّر، فذلك النوع من الفن يعتمد على الإيمان والرؤية والاستعداد للتغيير، وذلك يتوقف على المتلقي الذي لا بد أن يقيم علاقة خاصة بالنص الذي يقرؤه، لذلك فإن مستقبل الواقعية السحرية غير ثابت ومفتوح على الاحتمالات، لأنه يعتمد على استجابة القراء. لكنها تعترف أيضاً بأن مناقشة الواقعية السحرية خلال الثمانين عاماً الماضية، فتحت باب المناظرة في ما يتعلق بالعلاقة بين الواقع والخيال، ودور القارئ داخل هذه العلاقة.









مستقبل الواقعية السحرية يرتهن بقبولها كنمط سردي متغير ومحرر

لجأ إليها الكثير من الكتاب أمثال جونتر جراس وباتريك زوسكيند وإيزابيل الليندي ولاورا إسكيبل



حميد الركراكي

الإنسان الراشد هو المبدع الفعال

طه عبدالرحمن وتصوره لروح الحداثة

تنوعت تعريفات مفهوم الحداثة، فهناك من عرفها بكونها حقبة تاريخية متواصلة انطلاقاً من الغرب، ثم انتقلت آثارها إلى العالم أجمع، وهناك من حصرها وخص مجيئها بفضل عصر النهضة وحركة الإصلاح الديني. وبعيداً عن التأصيل التاريخي لهذا المفهوم، حسبنا هنا أن نتوقف مع الفيلسوف المغربي طه عبدالرحمن وإبداعه المتميز في تقديم تصور فريد للحداثة.

لا خلاف في أن الخصائص التي تميز روح الحداثة يجدر طلبها في جملة المبادئ، التي يُفترض أن الواقع الحداثي يحققها، وخصائص هذه الروح حسب طه عبدالرحمن تقوم على ثلاثة مبادئ أساسية: مبدأ الرشد؛ ومقتضى هذا المبدأ أن الأصل في الحداثة هو الانتقال من حالة القصور إلى حالة الرشد، والمراد بالقصور هنا هو التبعية للآخرين، هذه التبعية تتخذ أشكالاً مختلفة: أحدها، التبعية الاتباعية؛ وهي أن يُسلِم القاصر قياده عن طواعية لغيره ليفكر مكانه، حيث كان يجب أن يفكر هو بنفسه. والثاني، التبعية الاستنساخية؛ وهي أن يختار القاصر بمحض إرادتـه أن ينقل طرائق ونتائج تفكير غيره ويُنزلها بصورتها الأصلية على واقعه وأفقه. والثالث، التبعية الآلية؛ وهي أن ينساق القاصر، من حيث لا يشعر، إلى تقليد غيره في مناهج تفكيره ونتائجه لشدة تماهيه مع هذا الغير.

ومن هنا يتبين أن مبدأ الرشد، حسب الفيلسوف طه، مبني على ركنين رئيسين: أولهما، الاستقلال؛ يستغني الإنسان الراشد عن كل وصاية فيها يحق لها أن يفكّر فيه، ويصرف كل سلطة تقف دون ما يريد أن ينظر فيه، فتنطلق بذلك حركيته؛ ولا يكتفي هذا الإنسان بالانفصال عما يحول دون ممارسة حقه في التفكير، بل إنه يتطلع إلى أن يشرع لنفسه ما يجب فعله أو تركه، فترسّخ بذلك ذاتيته، فالإنسان الراشد منطلقُ الحركة قوي الذات بتعبير الفيلسوف طه، والركن الثاني، هو الإبـداع؛ حيث يسعى الإنسان الراشد الى أن يبدع أفكاره وأقواله وأفعاله، وكذا أن يؤسس هذه الأفكار والأقوال على قيم جديدة يبدعها من عنده أو على قيم سابقة يعيد إبداعها، حتى كأنها قيم غير مسبقة. إذا الإنسان الراشد هو الإنسان المبدع الفعّال.

مبدأ النقد: مقتضى هذا المبدأ حسب الفيلسوف طه هو أن الأصل في الحداثة هو الانتقال من حال الاعتقاد إلى حالة الانتقاد؛ والمراد بالاعتقاد هنا هو التسليم بالشيء من غير وجود دليل عليه؛ مقابله هو الانتقاد، فيكون حدُّه هو المطالبة بالدليل على الشيء كي يحصل التسليم به؛ ويقوم مبدأ النقد أيضاً على ركنين أساسيين: أولهما التعقيل، والمراد به هو إخضاع ظواهر العالم ومؤسسات المجتمع وسلوكات الإنسان وموروثات التاريخ كلها لمبادئ العقلانية؛ إذ بفضل هذه المبادئ نتمكن من أن نحقق على التدريج أشكالاً مختلفة من التقدم للإحاطة بهذه الظواهر والمؤسسات والسلوكات والموروثات؛ ويرى الفيلسوف طه أن هذا التعقيل الحداثي اتخذ أفضل صوره في كل من العلوم الطبيعية والبيروقراطية، وكذلك الرأسمالية، وبلغ ذروته في ما أصبح يُعرف باسم (العلم/التقنية) إذ عاد زمام المبادرة فيه بيد التقنية لا بيد العلم، فأصبحت هي التي تخطط له استراتيجيته وتحدد له مساره.

والركن الثاني، التفصيل أو التفريق، والمراد هنا هو نقل الشيء من صفة التجانس إلى صفة التغاير، بحيث تتحول عناصره المتشابهة إلى عناصر متباينة، وذلك من أجل ضبط آليات كل عنصر منها.. وتميزت الحداثة بهذا التفريق في مختلف المؤسسات وأشكال الحياة الجماعية والفردية، كالتفصيل في ميدان المعرفة بين دوائر العلم والقانون والأخلاق والفنون؛ وأيضاً التفريق في ميدان الثقافة بين دوائر القيم النظرية والقيم العملية والقيم الرمزية؛ وكذلك التفصيل في حقل المجتمع المتمثل في اختلاف المهام والأدوار، التي تُسند إلى الفاعلين الاجتماعيين؛ وكذلك التفريق الناتج في حقل الاقتصاد عن الأخذ بمبدأ تقسيم الشغل؛ وحق كل واحدة من هذه الدوائر المنفصلة داخل كل واحد من الميادين المذكورة، أن تتفرد بمنطقها وتتطور في استقلال عن باقي الدوائر.

مبدأ الشمول: مقتضى هذا المبدأ حسب الفيلسوف طه، هو أن الأصل في الحداثة هو الإخراج من حال الخصوص إلى حال الشمول؛ والمراد بالخصوص هنا شيئان هما (وجود الشيء في دائرة محدودة) و(وجود الشيء بصفات محددة)؛ فهو إذاً ينطوي على ضربين من الخصوص: أحدهما، خصوص المجال، ذلك أن المجال الذي يوجد فيه الشيء تكون له حدود معلومة. والثاني، خصوص المجتمع، ذلك أن أفراد المجتمع يتمتعون بصفات حضارية وثقافية معينة؛

وعلى هذا، فالشمول الحداثي عبارة عن تجاوز لهذه الخصوصية بنوعيها، أي (خصوصية المجال) و(خصوصية المجتمع) فيلزم أن يكون مبنى هذا الشمول هو الآخر على ركنين اثنين: أولاً، التوسع، أي لا تنحصر أفعال الحداثة في مجال من مجالات بعينها، بل إنها تنفذ في كل مجالات الحياة ومستويات السلوك، فتؤثر في مجالات الفكر والعلم والدين والأخلاق، كما تؤثر في مجالات القانون والسياسة والاقتصاد؛ وهكذا فإن فعلها في أي مجال تتداعى له كل المجالات الأخرى، إذ تحدث فيها تحولات وتقلبات تخرج بها عن حدودها، فضلاً عن أن الروح النقدية التي تتمتع بها الحداثة تجعلها لا تُفرِّق بين مجال ومجال في واجب الاستيفاء لمقتضيات النظر العقلي.

ثانياً، التعميم: وهو بتعبير الفيلسوف طه، أن لا تبقى الحداثة حبيسة المجتمع الذي نشأت فيه، بل إن منتجاتها التي تكون عالية التقنية وقيمها، التي تدعو بقوة إلى تحرير الانسان، ترتحل إلى ما سواه من المجتمعات، أياً كانت الفروق التاريخية والثقافية بين الطرفين، ثم تأخذ على التدريج في محو هذه الفروق؛ بل إن ارتحال هذه البضائع والأفكار يتزايد شدة وسرعة بتزايد التقدم التقني في وسائل النقل ووسائط الاتصال، حتى أصبح هذا الارتحال يعم كوكبنا من أقصاه إلى أقصاه، فاتحاً بذلك عهداً جديداً في الحداثة هو عهد (العولمة).

وعلى الجملة، فإن روح الحداثة تتكون من مبادئ ثلاثة، أولها مبدأ الرشد، ويقضي بوجود الاستقلال عن الأوصياء، ووجود الإبداع في الأقوال والأفعال. والثاني مبدأ النقد، الذي يقضي بممارسة التعقيل في كل شيء من شؤون الحياة وممارسة التفصيل في كل أمر يحتاج إلى مزيد من الضبط. والثالث مبدأ الشمول، ويقضي بحصول التوسع في كل المجالات، وحصول التعميم على كل المجتمعات؛ فخصائص الروح الحداثية إذاً هي أنها روح راشدة وناقدة وشاملة. فما هي إذاً النتائج المترتبة على مبادئ روح الحداثة؟

وانطلاقاً من المبادئ السالفة الذكر، تترتب النتائج الآتية: تعدد تطبيقات روح الحداثة؛ ذلك أن روح الشيء تُخص بكونها تقدر على التجلي في أكثر من مظهر واحد، فكذلك روح الحداثة؛ فهذه الروح عبارة عن جملة من المبادئ، ومعلوم أن المبدأ لا يستنفده أبداً تطبيق واحد، إذ هو بمنزلة القاعدة العامة التي تجري على حالات مختلفة؛ فلا بد إذاً أن تكون لهذه الجملة من مبادئ الحداثة تطبيقات مختلفة، كل تطبيق يتم في سياق اعتقادات وافتراضات خاصة نسميها (مسلمات التطبيق). إضافة إلى أصالة روح الحداثة: بتعبير الفيلسوف طه، ليست روح الحداثة كما غلب على الأذهان، من صنع المجتمع الغربي الخاص، حتى كأنه أنشأها من عدم، وإنما هي من صنع المجتمع الإنساني في مختلف أطواره، إذ إن أسبابها تمتد بعيداً في التاريخ الإنساني الطويل؛ ثم لا يبعد أن تكون مبادئ هذه الروح أو بعضها، قد تحققت في مجتمعات ماضية بوجوه تختلف عن وجوه تحققها في المجتمع الغربي الحاضر؛ كما لا يَبعد في مُكنتها أن تتحقق بوجوه أخرى في مجتمعات أخرى تلوح في آفاق مستقبل الإنسانية.

فضلاً عن أن الاستواء في الانتساب إلى روح الحداثة: ليست روح الحداثة مُلكاً لأمة بعينها، غربية كانت أو شرقية، وإنما هي ملك لكل أمة متحضرة، أي لكل أمة نهضت بالفعلين المقوِّمين لكل تحضر، وهما (الفعل العمراني)، وهو الجانب المادي من هذا التحضر، و(الفعل التاريخي) الذي هو الجانب المعنوي منه، وتجدد القيم عبر القرون، من غير أن يدل هذا التراكم والتجدد بالضرورة على أن المتأخر من الأمم أفضل من المتقدم، نظراً لأن هذه الأفضلية لا تقاس بالقوة المادية، وإنما بالقوة المعنوية. لذلك، فإن التطبيق الغربي لروح الحداثة، ولو أنه متأخر عن غيره، لا يكون بالضرورة أكثر تمسكاً بروح الحداثة منه؛ بل ليس تأخر التطبيق، على وجه العموم دليلاً على مزيد من التحقق بهذه الروح؛ فحتى التطبيق الذي سوف يأتي بعد الواقع الحداثي الغربي لن يكون حتماً أكثر تشبعاً بروح الحداثة.

إجمالاً يمكننا القول، إن التصور الذي قدمه الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن، للحداثة، يجعلنا أن نعيد النظر في القول بأن الحداثة الغربية هي المركز والأصل، وإنما الحداثة شاملة ملك الجميع كل له جانب فيها، الفارق هو مدى الفاعلية والتأثير كي يكسبها الانتشار. ولعل المتأمل فيما قدمه طه من مبادئ، يدفعنا إلى الحديث عن حداثة إسلامية، فهل هناك حداثة إسلامية فعلاً؟

> **علينا أن نعيد النظر في القول بأن الحداثة الغربية هي المركز والأصل**

> **أصالة روح الحداثة تكمن في قدرتها على التجلي لتعبر عن المجتمع الإنساني في مختلف أطواره**

> **خصائص الحداثة لديه تقوم على ثلاثة مبادئ هي: الرشد والنقد والشمول**

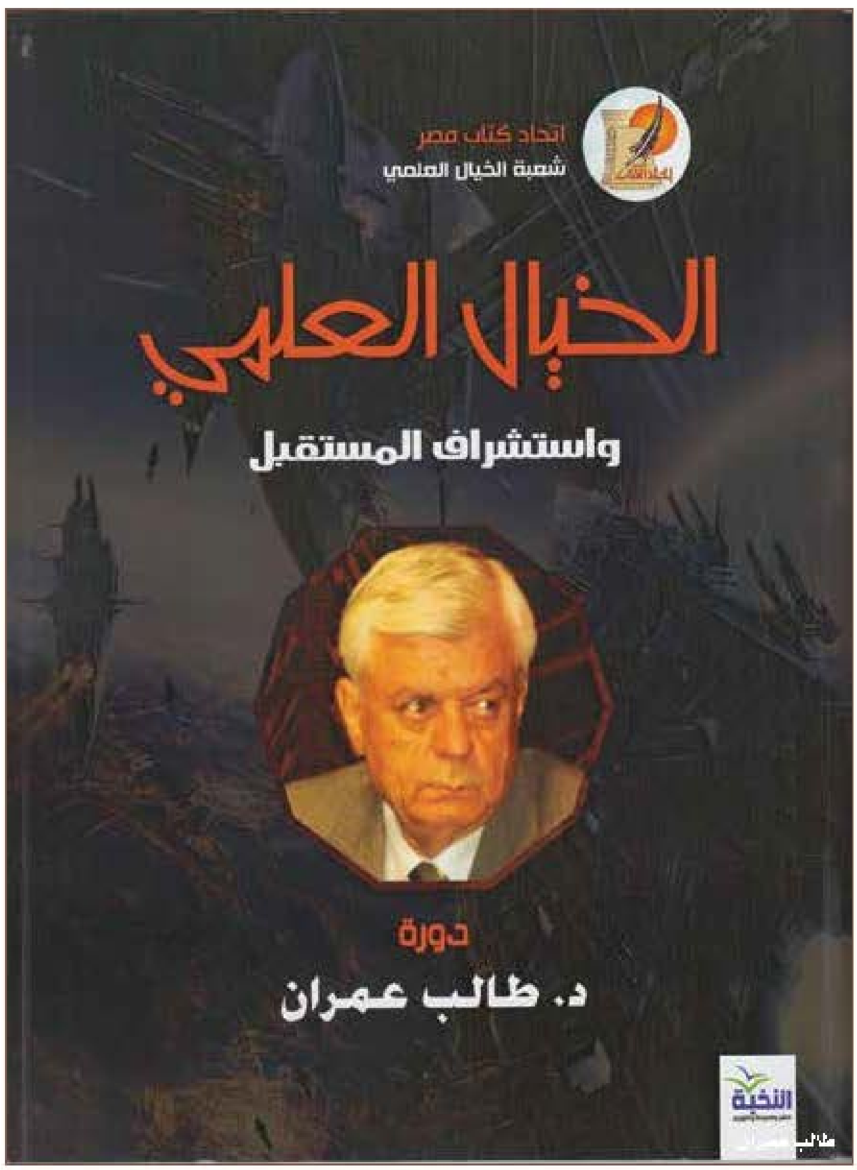
رائد أدب الخيال العلمي

د. طالب عمران: لا يتناقض الخيال مع التكنولوجيا والعلم

عقد مؤخراً مؤتمر الخيال العلمي الذي أقامه اتحاد كتّاب مصر تحت اسم (دورة الدكتور طالب عمران - استشراف المستقبل نموذجاً). والحوار معه يشكّل أهميّة خاصّة كحوار مع مبدع عربي، يكتب أدباً مازال جديداً علينا... ولإلقاء الضوء حول تجربته الطويلة وكتاباته الإبداعيّة، دار معه هذا الحوار لـ«مجلة الشارقة الثقافية»



ضياء حامد



- كيف بدأت البذور الأولى للخيال العلمي؟

- الخيال العلمي هو الابن الشرعي لعصر العلم، الذي تعيشه جذوره الأولى التي ولدت مع خيال الإنسان الجامح وتصوراته، ومع الأساطير من حضارات بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين، ومصر واليونان والرومان والهند والصين وغيرها من الحضارات.

وربما كان لوقيانوس السوري أول من حكى قصة خيال علمي، عن حرب تقع بين سكان الأرض وسكان القمر، وفي الحضارة العربية، (حي بن يقظان) لابن طفيل وهو نوع من الأدب العلمي الرفيع.. تأثر فيها (دانيال فو) بروايته (روبنسون كروزو)، وكتب دانتي (الكوميديا الإلهية) التي تأثر فيها برسالة الغفران للمعري..

ويعد جول فيرن الفرنسي الرائد الحقيقي لأدب الخيال العلمي، مع (هـ.ج.ويلز) الإنجليزي.. كتب فيرن روايات كثيرة من بينها (هكتورسيرفاداك)، و(رحلة إلى جوف الأرض)، و(٢٠ ألف فرسخ تحت الماء)، و(من الأرض إلى القمر)، و(سيد العالم) وغيرها.. كما كتب ويلز (آلة الزمن)، و(الغذاء السحري)، و(رجال القمر الأوائل)، و(غزاة المريخ)، و(الرجل الخفي)، و(اليوتوبيا الجديدة)، و(طعام الآلهة)، و(حرب العوالم) وغيرها.. وصنع جورج ميليس عام (١٩٠٢) أول فيلم من الخيال العلمي الصامت..

- أنت تحمل درجة الدكتوراه في الفلك وأستاذ في الجامعة، كيف بدأت فكرة الكتابة لديك؟ وكيف جمعت بينها وبين الاختصاص الأكاديمي؟

- عشت مع البحر فترة طفولتي، وعشت في دمشق أغلب فترات حياتي، دمشق علمتني الكثير، إنها جزء مني، أعتقد أنها مظلومة ولم تُقدّم للعالم بشكل حقيقي، خرّجت علماء أفذاذاً، منهم أبولودور الدمشقي الذي يقول المؤرخون إنه بنى

عمائر في كل الأرض، وقدمت الكثير من العمالقة مثل ابن النفيس الذي اكتشف الدورة الدموية الصغرى ووصف الدورة الكبرى، ثم سُرقت أفكاره وألصقت بميشيل سيرفيه ووليم هارفي، وعندما نقرأ في مناهجنا نجد أن من اكتشف الدورة الدموية هو هارفي.. كما وقدمت دمشق ابن الشاطر الدمشقي الذي اكتشف مسارات الكواكب، وألصقوها بكوبرنيكوس. دمشق جزء من حضارات راقية، غير عنيفة.

وعني شخصياً فقد نشرت أول قصة خيال علمي عام (١٩٦٨) في مجلة الشرطة، وقد شجعني الكاتب والشاعر الكبير محمد الماغوط رئيس تحريرها آنذاك وقال لي: (أنت تغرّد في عالم ليس فيه من كتّاب غيرك في بلدنا، أنا واثق أنك ستقدّم إبداعات متميّزة).

ونفس الكلام ردّده أمامي المسرحي الكبير سعدالله ونّوس..

وفي عام (١٩٧٦) قدمت أوّل كتبي إلى وزارة الثقافة ليجد له مكاناً بين مطبوعاتها المتميّزة.. راجعت لجنة التأليف والترجمة بعد نحو الشهر من تقديمي الكتاب. وكانت رئيسة اللجنة الدكتورة نجاح العطّار.. قالت بعد أن عرفت أنّني المؤلف:

أنا أطالع ما تكتبه من قصص خيال علمي وأتوقّع لك مستقبلاً كبيراً في هذا المجال.. لا أنكر أنني عانيت في البداية في نشر مجموعاتي القصصيّة ورواياتي لدى دور النشر المعروفة في سوريا، ومن أهمها وزارة الثقافة واتحاد الكتّاب العرب.

وساعدني إلى حدّ كبير أنطوان مقدسي في وزارة الثقافة، والدكتور حسام الخطيب وزكريّا تامر في اتحاد الكتّاب، وكانوا يقولون مدافعين عن هذا النوع من الأدب:

هذا أدب جديد علينا ولكنّه أدب مهم! يحكي عن المستقبل ولا يحكي عن الأزمنة الحاضرة..

• ولماذا تكتب الخيال العلمي؟

– منذ طفولتي وعشقي للقراءة جعل من الطبيعي أن أدخل في أدب المغامرة، الذي قادني إلى أدب الخيال العلمي الذي جعلني أتعلق بإرهاصاته المرتبطة بالاستشراف المستقبلي، وهذا ما دفعني بعد أن اختزنت الكثير من المعارف لأدخل فيه من بابه الواسع.. لذا نهلت من الكتب بشكل جعل الكتاب رفيقي الدائم.. وهذا ما أسّس لمخزوني المعرفي.. أنا أجرّب في الكتابة التي تحاصرني بهموم الناس ومتاعبهم.. وأهرب من الرقيب لتقديم عوالم أخرى شبيهة بنا لأقدّمها من دون رتوش..


د. طالب عمران

• ألا تتناقض الأحاسيس والخيال مع تكنولوجيا العلم؟

– لا تتناقض الأحاسيس مع التكنولوجيا إذا وظّفت في خيال يخدم الفكر الإنساني.. التخيل عند الإنسان هو عالمه السحري الخاص، يطوف به أرجاء الكون حتى ليكاد يسمعه صوت تصادم الذرات بإلكتروناتها وتواها، ويكاد يجعله يحس ببرودة أعتى الكواكب وأكثرها بعداً عن النجم الذي تدور حوله، أو بسخونة أقرب الكواكب إلى النجم.. ذلك أن عمر الإنسان القصير، لا يقاس بعمر الكون، اللحظة الفاصلة بين تكوّن الجنين ونموه وتحوله من طفل إلى شاب فكهل ثم دفنه بعد أن يتقدم به العمر، ليست سوى لحظة بسيطة في حياة الكون والعالم.

• إبداعك في هذا المجال يربك من يحاول أن يخوض فيه. لطالما قلّ أن نجد أدباً أو أديباً قادراً على خوض المدى بتصوراته الخارقة؟

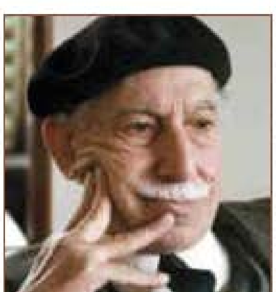
– أشعر بأنّ الكتابة في الخيال العلمي برغم صعوبتها هي جزء من عالمي الرحب الواسع، الذي يحكي عن إنساننا المضيّع المفقود.. أنا امتهنت هذا النوع من الأدب ولست نادماً..

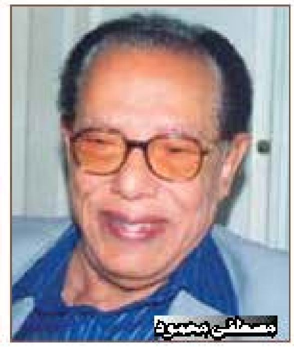
أدب الخيال العلمي هو أدب المستقبل، يحلم باللحظة التي ينتصر فيها الإنسان على عوامل ضعفه في الكون المحيط به، يحلم بالانتصار على الشيخوخة والمرض والتعب، ويكتشف

الماغوط وسعدالله ونوس وأنطوان مقدسي شجعوني في بداياتي على الاستمرارية

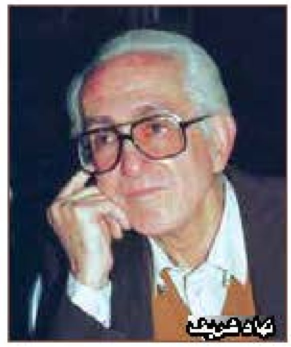

سعدالله ونوس


الماغوط


توفيق الحكيم



مصطفى محمود



نهاد شريف

الأعماق المجهولة في المحيطات ويلتقي مع كائنات العوالم الأخرى، ويهبط على الكواكب البعيدة، ويحذر الإنسان من الانجراف نحو عدم الاكتراث بسلبيات استخدام العلم لمنفعته الذاتية، وما تخلق تلك السلبيات من دمار لحضارته الحديثة، كالتلوث بكافة أشكاله وتكديس السلاح المدمر.

إنه يحاول أن يفسر حياة الإنسان والألغاز المحيطة به، ويقدم حلولاً لمشاكله المستعصية، وهو أدب الخيال العلمي الجاد، الذي تعبّر عنه كتاباتي.

أما نوع الأدب الآخر، الذي يؤكد على الخرافة من دون مضمون علمي حقيقي فينتشر في المجتمعات الاستهلاكية كأدب يسلي قارئه في حافلة، في سيارة، في قطار، ثم يلقي كتابه وينسى كل أحداثه غير المنطقية.

· وماذا عن الخيال العلمي في الوطن العربي؟

– ظهر لأول مرة عام (١٩٥٨) في مسرحية توفيق الحكيم (رحلة إلى الغد) التي تحكي عن محكومَين بالإعدام ينفيان إلى الفضاء بدلاً من تنفيذ الحكم، وحين يعودان بعد مدّة قصيرة يجدان أن الأرض قد مضى عليها (٣٠٠) عام، وفي الستينيات كتب د. مصطفى محمود رواية (العنكبوت)، التي تحكي عن باحث يتوصل إلى إكسير يجعله يتنقل بين الأجيال. ورواية (رجل تحت الصفر) وهي تتحدث عن مستقبل الإنسان، وطموحاته في تحوله إلى موجات مفتتة تنتقل بسرعات خارقة بين النجوم والمجرات.

أما نهاد شريف الذي يعد الرائد الأول للخيال العلمي في الوطن العربي، فقد ولد عام (١٩٣٠)، ونشر روايته (قاهر الزمن عام ١٩٧٢)، ثم تابعها بنشر مجموعات قصصية أخرى وروايات من بينها (رقم ٤ يأمركم) – سكان العالم الثاني – الماسات الزيتونية – الذي تحدى الإعصار – أنا وكائنات الفضاء.. وغيرها من الأعمال.. وقد رحل هذا الكاتب الكبير في أواخر عام (٢٠١٠).

ويمكننا أن نتذكر محمد الحديدي، ود. رؤوف وصفي، كاتب الخيال العلمي والمترجم المعروف، وحسين قدري وصبري موسى ود. صلاح معاطي، الذي تتلمذ على يد نهاد شريف وقدم إنجازات في هذا النوع من الأدب، وعمر كامل وإيهاب الأزهري من مصر، ومحمد عزيز الحبابي وعبدالسلام البقالي وأحمد قزان من المغرب، وطيبة إبراهيم من الكويت وهي كاتبة خيال علمي مهمّة وقد رحلت عنّا قبل سنوات.. وقاسم قاسم من لبنان، وفي سوريا لينا كيلاني المعروفة ككاتبة أطفال ونشرت قصصاً كثيرة وروايات للأطفال، ونشرت أيضاً قصصاً وروايات عديدة أيضاً من الخيال العلمي.

· ما هو الموقع الذي تضع فيه كتاباتك؟

– قدمت أعمالاً كثيرة يصل عددها إلى (٩٠) عملاً، ولكنّ الرواية المستقبليّة بشكلها العقلاني المشحون بهموم البشريّة كانت شديدة الوضوح في روايتي «الأزمان المظلمة» التي أنهيت كتابتها صيف (٢٠٠٢)، وهي رواية تتحدّث عن تصوّر لقرن بدأت ملامحه المرعبة في (٢٠٠١/٩/١١)، من البنائين الأحرار إلى الدخول في عالم الغد المرعب، إلى زمن القوارض والأوبئة المبرمجة، إلى ديدان الموت.. محطّات أستفيض فيها الحديث عن الأزمان

> **نهاد شريف يعدّ الرائد الأول للخيال العلمي في الوطن العربي وإن سبقه توفيق الحكيم ومصطفى محمود**

> **إرهاصات أدب الخيال العلمي عربية منذ لوقيانوس وابن طفيل والمعري**



يوقع كتابه في معرض الكتاب

التي يشهدها عالمنا اليوم والخراب يزداد فيه.

وفي «الأزمان المظلمة» عرض لما يحدث في العالم الآن، وما يمكن أن يحدث خلال السنوات القادمة حتّى العام (٢٠٤٠) من الحروب المدمّرة حتّى الجمعيّات والمحافل المتحكّمة بالعالم، ثمّ إلى التجارب على المساجين والاستنساخ وزرع الفيروسات واستئصال الأعضاء البشريّة وزرعها في أجساد أخرى.

أنا أكتب عن عالم عربي مجزّأ، محاصر، إنسانه مضطهد، وينتشر فيه المرض والجوع، لذا أدعو إلى استخدام هذه الثروات في التنمية والتطوير والتحديث، وليس في الاستهلاك وتسطيح الإنسان، ومسح ذاكرته.

- ما هو تاريخ تأسيس أدب الخيال العلمي العربي في تقديرك؟

– لوقيانوس السميساطي في القرن الأوّل الميلادي، كتب حواراته وأفكاره وخيالاته المجنحة على أسس قريبة من الخيال العلمي الآن، وأرسل أبطاله إلى القمر وجابوا المحيطات والأراضي البعيدة.. هو الرائد الحقيقي لأدب الخيال العلمي العربي.. وبعد لوقيانوس، ظهر ابن طفيل في قصته (حي بن يقظان)، وظهر الفارابي في مدينته الفاضلة، والمعري في (رسالة الغفران)، بل حتى ألف ليلة وليلة وهي عربية المنشأ والجذور حكت عن البساط السحري ومصباح علاء الدين، وعن المرآة السحرية التي يستطيع الإنسان أن يرى من خلالها أي مكان في العالم، والحصان الطائر، كل هذا جزء من منظومة مهّدت للخيال العلمي.

- هل يمكن تصنيف عمل كتّاب الخيال العلمي كجزء من البحث العلمي؟

– العقل العربي عبر العصور، هو عقل مشرق لماح، قدم للإنسانية الكثير من الإبداعات العلمية، منذ الأبجدية في أوغاريت إلى حضارات السومريين والأكاديين والبابليين والفينيقيين، الذين غزوا البحار ووصلوا الشواطئ الأمريكية قبل نحو ألفي سنة من وصول كولومبوس إليها.. كما أن إبداعات الحضارة العربية أسست بكل فاعلية بهذه الحضارة الحديثة، التي نعيش في تطورها المذهل.. فلولا ابن حيان ما كانت الكيمياء، ولولا الخوارزمي ما كان علم الجبر والحواسيب، ولولا ابن النفيس ما كان علم التشريح، ولولا الزهراوي ما تطورت الجراحة، ولولا ابن الهيثم ما كان علم الضوء والأطياف.. أسماء كبيرة احتلت العلوم لتبهر بإبداعها العصور الحديثة.

ولكن عصرنا العربي الاستهلاكي منع عنا ترجمة إبداع العقل إلى أفكار وابتكارات بسبب الصبغة الاستهلاكية، التي تسيطر على واقعنا وحياتنا.

- هل تشعر بالغبن لأنك كتبت عن خيال علمي، وحصل بعد عدة سنوات كشف علمي يقاربه وهذا ما حصل في العديد من رواياتك، دون أن يكون ما كتبته معروفاً؟ لماذا؟

– أشعر بأن هذا الزمن ليس زمني، قد يأتي زمني بعد وفاتي، قد يكتشف الناس فيما بعد أنني كنت كاتباً مميزاً؛ لأننا نعيش في عصر استهلاكي، لا أحد يلتفت للمبدعين، من يملكون المال في المجتمع الاستهلاكي هم السادة، والمبدع الحقيقي يخيف هؤلاء لأنه يعرّيهم، لذلك يحاربونه. الكاتب المبدع تراجع كثيراً وظهر المبدع التاجر، هناك في ميدان الدراما شبان متفوقون يكتبون الدراما ويبيعون ما يكتبون مقابل قروش قليلة لمؤلفين غطّت أسماؤهم الشاشات.. ومجتمعنا يحتاج للإبداع والاهتمام بالبحث العلمي، نحن في الوطن العربي إلى الآن نستورد التقنيات ولا نصنعها.



من مؤلفاته

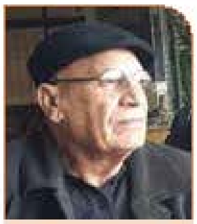
الخيال العلمي هو الابن الشرعي لعصر العلم وخيال الإنسان الجامح

عمر الإنسان لحظات بسيطة لا تقاس بعمر الكون ولا بمحدودية الفكر الإنساني وتطوره

لقّب بأديب جماليات المقاومة

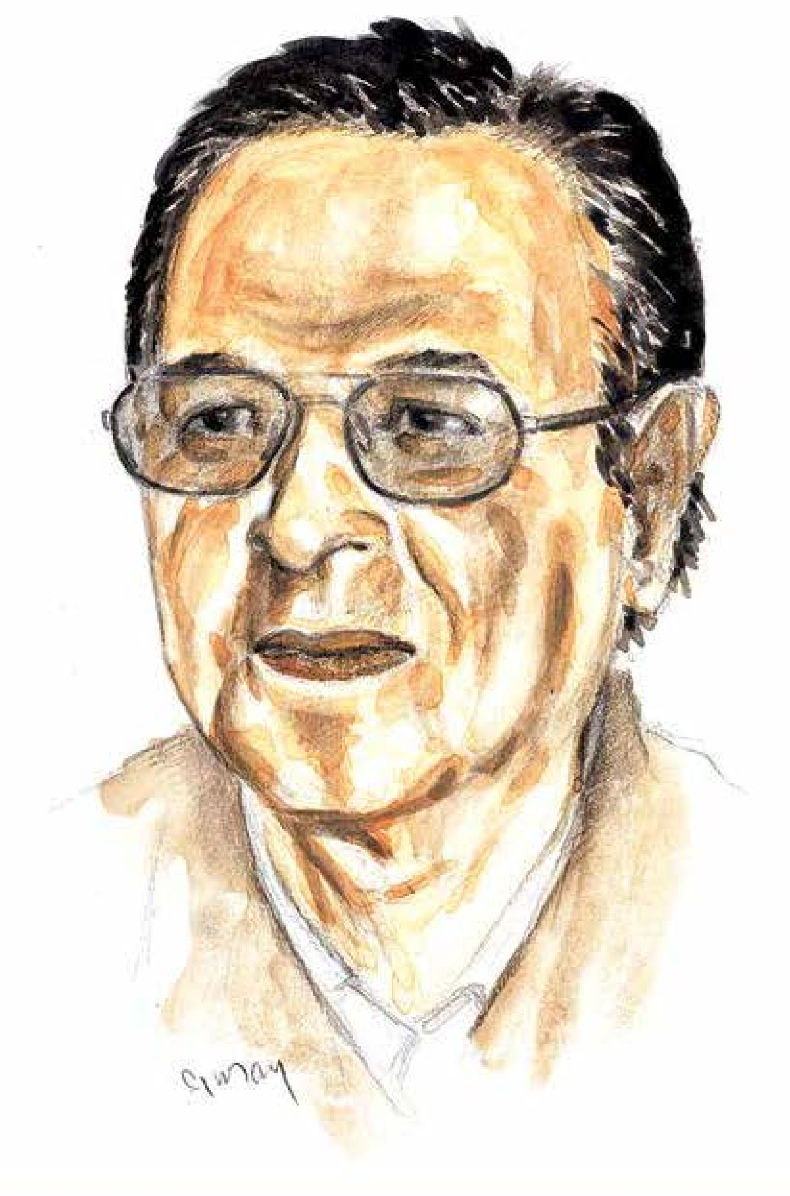
السيد نجم:

الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر تعبيراً عن رؤيتي



عذاب الركابي

وجدتني أمام كاتبٍ مثابرٍ، وصاحب مشروع تبقى الكتابة لديه أفقاً رحباً للسَفر، بل للتوغل في عوالم،يجدها استراحته المخمليّة، وحقلاًمشمساً لرؤاه،وشذرات فكره.. ذهبت إليه بأسئلتي، وأنا أستنجدبأخيلة القصيدة، وهي عبر أثير القلب، فوجدته مثقلاً بالأسئلة، حول واقعنا الثقافي، فكانت تحيته علامات استفهام مشاغبة، لأجوبةٍ بدت عسيرة الحروف، مزدحمة الكلمات، وإذا بي تحت وابلٍ مداهمٍ من الرؤى والأفكار، فتحت الضوء إليها كلماته، وآراؤه، وتنظيراته ككاتبٍ من طرازٍ رفيع.. ومبدعٍ، لحظة الإيحاء لديه هي منطاد النجاة، وإبداعه مصدر حريته القصوى.



د. السيد نجم الروائي– الناقد، من تجربة الحرب كجنديٍّ مشاركٍ في حرب أكتوبر (١٩٧٣) بداية المغامرة، إلى تجربة المبدع– الكاتب المتميز في (أدب الحرب)، وقد أصبحت الكتابة فيه مشروعاً ممتداً في اللا زمان، يحسب لهذا الكاتب الكبير.. إذ يحوّل مشروعه الثقافي– الإبداعي بالكامل لدعم مفهوم المقاومة، سواء كتبه هو أو غيره..! وهو لا يطرح نفسه ناقداً، ولكنّ حديثه ضاجٌ بالتنظيرات النقدية، سواء عن الواقع الثقافي أو عن أدب المقاومة وكتّابها، ويحبّ أن يقدّم كروائي وقاص.. هذه مساحة حريته.

· وجدتني أمامك، أتحصن بتذبذب قصائدي، وأنا أخوض في قراءة جداريتك الإبداعية. فسيفساء بحقّ، بألوانها وظلالها وعطرها: دراسات نقدية، رؤى في أدب المقاومة، قصص قصيرة، روايات، أدب طفل، دراما تمثيليات إذاعية.. أيّ مغامرة إبداعية شاقة– عذبة هذه؟ حدثني!!

– دعني أقل لك إن مشروعي الثقافي يتلخص في تجربتي الحياتية وتجربة جيلي، ألا وهي المشاركة في حياة الجندية قبل (حرب أكتوبر ٧٣) وما بعدها، وخلال تلك الفترة وجدتني أرصد الإبداع الأدبي، ووجدته متأثراً ومعبرا عن تلك التجربة الحربية، وهو ما دفعني فيما بعد لتناول تلك الأعمال في دراسات تحت عنوان «أدب الحرب». وكان لا بد من توثيق رؤيتي تلك خصوصاً أن بعض الناشرين قالوا إن المصطلح غير موجود في الأدب الغربي، وكيف لنا ننحت مثل هذا المصطلح؟ وبالفعل نشرت كتابي الأول الذي يعتمد على التنظير لأدب الحرب، وهو كتاب

«الحرب: الفكرة– التجربة– الإبداع» عن هيئة الكتاب المصرية عام (١٩٩٥م).

· أي لونٍ باهرٍ في هذه الفسيفساء يجذبك؟ ونحنو عليه بحبر القلب! أعني لأيٍ تنحاز من كل هذه الفنون؟ ولماذا؟

– تظل الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر تعبيراً عن رؤيتي الإبداعية، وعلى قلة ما كتبت منها، فهي تتضمن مجمل ما أحمله من مشاعر وأفكار، وأظن أنها هكذا عند الجميع، إلا أنها عندي حياة موازية. وهو ما يبرر قلة عددها نسبياً، حيث تأخذ مني كتابة الرواية الواحدة ما بين ثلاث إلى خمس سنوات. وكتابة القصة القصيرة عندي هي الفرصة القريبة لرصد جملة أفكار أو مشاعر تفور على غير توقع، وهو ما يبرر أنني أكتب أكثر من قصة قصيرة خلال فترات متقاربة، بينما أظل سنتين أو أكثر أحياناً.. ولا أستطيع كتابة قصة واحدة!

· بدأ أدباء الدنيا شعراء!! كيف بدأت؟ أي محطةٍ مضيئةٍ دلتك عليها الكلمات؟ هل كانت القصة القصيرة البداية، وهي الطريق إلى الرواية وإلى غيرها.. ماذا تقول؟

– نعم، بدأت كما تقول بالشعر، والطريف أنني كتبت ما أظنه شعراً في الحادية عشرة من عمري، والأطرف أنها تعد من أدب المقاومة! والحقيقة وجدت أحد الأصدقاء في المدرسة يكتب الشعر أفضل مني، فقررت التوقف! لكنني لم أتوقف عن القراءة، حتى وقعت على مجموعة قصص الكاتب الروسي مكسيم غوركي وهي «أكواخ ومصانع».. شعرت بعدها بأن هناك جنساً أدبياً جميلاً لم أكن أعرفه. وبدأت رحلتي في مطالعة القصص والروايات. مع المرحلة الجامعية بدأت محاولة كتابة القصة القصيرة، ولم أسعَ للنشر. وفي عام (١٩٧٠م) التقيت بالناقد المرحوم عبدالرحمن أبوعوف وعرض عليّ الالتقاء بمقهى عرابي بالعباسية لحضور جلسة نجيب محفوظ بانتظام، وكانت تجربة لا تنسى وهي الجلوس إلى محفوظ!

· إذاً! كيف نفسر هذا الجري حتى اللهاث المحموم من قبل عديد من الكتّاب والنقاد والشعراء والفنانين لكتابة الرواية؟

– إن اللهاث لكتابة الرواية يرجع إلى أسباب اجتماعية، تلك التي جعلت من الحياة اليومية مصدراً لتعاطي الأدب أكثر من تعاطي الأفكار المجردة.. وأيضاً حياتنا السياسية التي بدت متعاركة بين طموح وأحلام المبدع والواقع المعيش.. وإن بدت الحياة السياسية بمصر متعاركة وحادة، فهي كذلك في الكثير من الدول العربية.. إلا أن تلك الأجواء هي من مبررات الكتابة الإبداعية في الرواية خصوصاً. أقول إن الواقع المعيش جعل الجميع يلهث نحو اليومي والآني، من أجل حياة أو من أجل عيشة مستقرة ليومه.. أما الغد، فمازال غائماً. ولا أظن أننا نعيش مرحلة تجريب الآن!

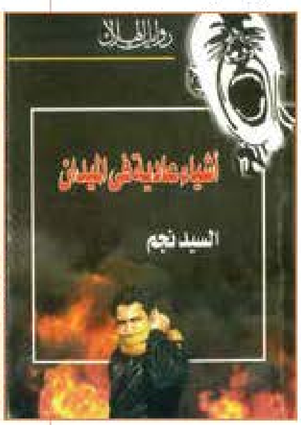

مشاركاً فاعلاً في الندوات الفكرية

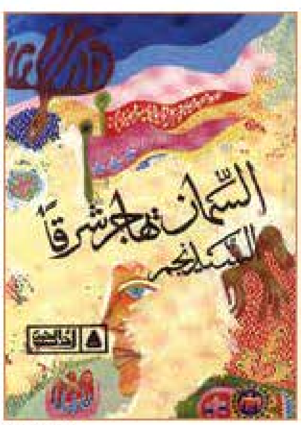
· وماذا تقترح لحركة نقدية عربية جادة؟

– النقد يلي الإبداع، والإبداع سابق للنقد.. بتلك الكلمات أوجز لك القضية عندي، إن كل المشاكل المتعلقة بالإبداع والمبدعين، تنعكس بشكل آلي وتلقائي على النقد. وواقع الحال يشير إلى الآتي: لا يوجد إعلام ثقافي ناضج، وأعني به المجلات الثقافية– القنوات الثقافية المتخصصة في التلفزيون– البرامج الثقافية بالإذاعة والتلفزيون– ثم المواقع الثقافية على الشاشة العنكبوتية. وعلى تعميم المقولة السابقة أؤكد أن هناك محاولاتٍ جادة، إلا أنها جهود فردية، وهو ما يشير إلى السبب الثاني في أزمة الحركة النقدية.. ألا وهو أن الجميع يعمل كجزر منعزلة، لا تنسيق ولا بوصلة بينها.. وبالتالي فالسبب الثالث هو أن المؤسسات الثقافية لا تعمل في إطار استراتيجية ثقافية، ثم طرحها ومناقشتها والعمل بها.. تتوافر العناصر البشرية المتميزة إبداعياً ونقدياً، إلا أنها لا تعمل ضمن توجه استراتيجي، تدعمه الدولة وتوفر له كل الإمكانات المطلوبة. وهو ما يجعل بعضهم يدّعي أن المبدع الحقيقي غير موجود، بل الإعلام والتعريف به وتأكيده غير متوافر، إنها مقولة ظالمة: أن (٣٥٠) مليون عربي ليس بينهم عشرة أدباء يستحقون الاحتفاء والتقدير والتقديم إلى العامة.. لو حدث انتفى السؤال، فليس دور المبدع أن يكتب ويسوّق لإبداعه، الناقد ينقد العمل ويقدمه بعد تحليله، ولا يقدم المبدع للفوز بحب الناس وأن هذا المبدع أو ذاك مبدع حقيقي!

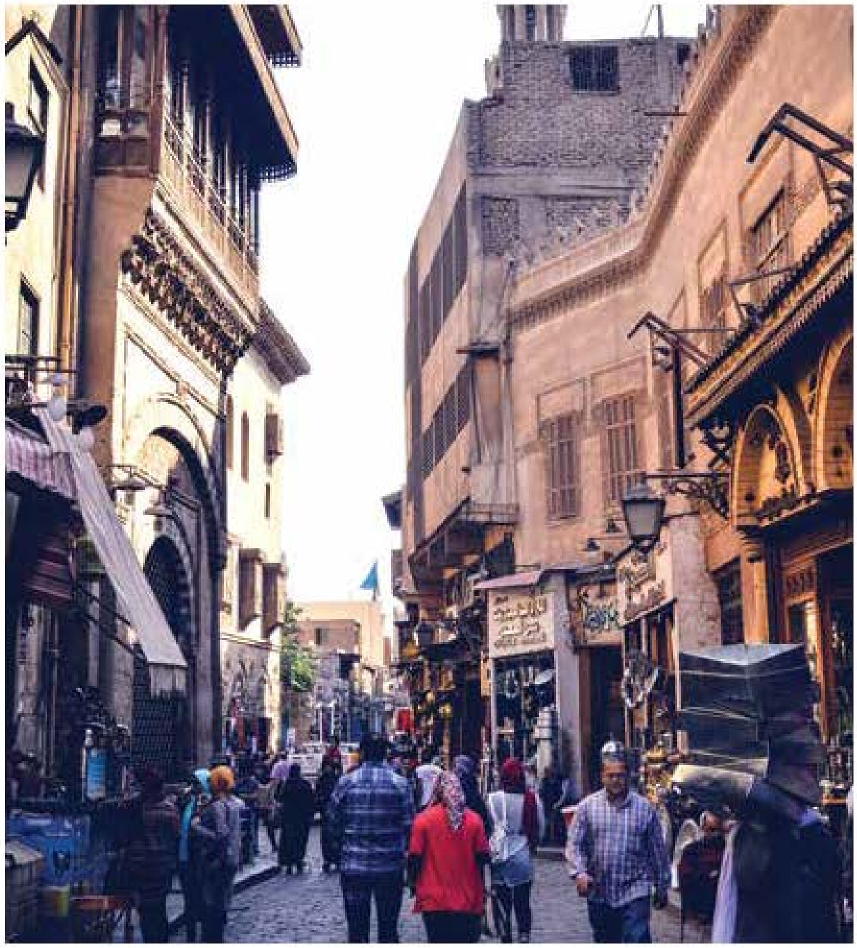
تبنيت قضية أدب المقاومة منذ بداياتي المبكرة لمشاركتي في حرب اكتوبر

تعرفت إلى الأدب بعد قراءتي للمجموعة القصصية «أكواخ ومصانع» للكاتب مكسيم غوركي





من مؤلفاته



تصور الناس في حياتهم اليومية

الواقعية والأدب



مصطفى محرم

عندما تولى بعض المثقفين المصريين في الستينيات أمور الثقافة، والفن في الصحف والمجلات وفي مؤسسات وزارة الثقافة، مثل الثقافة الجماهيرية ومؤسسة السينما والمسرح، تبنوا الأدب والفن الهادف، وادعى بعضهم أنهم ينشدون نشر المذهب الواقعي في الإبداع الأدبي والفني، ولذلك قاموا بتشجيع الكتابات التي تصور الفقر والبؤس وآلام المصريين، في أعمال أحالت الحياة إلى بقعة سوداء.

وفي الوقت نفسه قاموا باضطهاد الكتاب والفنانين، الذين اتصفت أعمالهم بالرومانسية أو أي مذهب آخر غير مذهب الواقعية، واضطهدوا كل الروايات العاطفية، ووقفوا ضد كتّابها وحرموهم من أن ينالوا حظوة عن أعمالهم، وهم يتصورون أنهم بهذا التجاهل إنما يقضون على أعمال يوسف السباعي ومحمد عبدالحليم عبدالله، مع أن يوسف السباعي، من كتاب الواقعية، في بعض أعماله مثل روايته (السقا مات) ورواية (ليل له آخر)، والكثير من القصص القصيرة.. والغريب أن الروايات التي قام يوسف السباعي ومحمد عبدالحليم عبدالله بكتابتها لم تنل إعجاب النقاد وأهل الأدب وأهل الفن حينها، وترفعوا عن ذكرها في كتاباتهم أو في أحاديثهم، قد حققت هذه الروايات رواجاً كبيراً في سوق النشر وكانت مبيعاتها أعلى بكثير من مبيعات الروايات التي امتدحوها.

والكتّاب الذين كانوا يكتبون تحت شعار الواقعية، أو بمعنى أدق تحت ادعاء الواقعية، ينطبق عليهم ما قاله آلان روب جرييه (بأنهم يعتقدون أنهم واقعيون)، ويحاول كل منهم أن يتنصل مما وصفه به بعض النقاد على أنه كلاسيكي أو رمزي، أو يميل في أعماله للأوهام والخيال الذي يصل إلى الفانتازيا.

وربما وجد بعض أساتذة الجامعة، ممن يقومون بتدريس الأدب في بعض كليات الآداب، ويعملون بالنقد في الصحف والمجلات، إن ما يحدث في مجال التصنيف والنقد الأدبي والفني، قد أثار البلبلة والخلط فيما يتعلق بالمذهب الواقعي، وذلك بالنسبة إلى من يدعون ذلك من الكتاب، وكذلك القراء. ولذلك قام بعض هؤلاء النقاد الكبار بكتابة البحوث والمقالات من أجل توضيح المذهب الواقعي لهؤلاء المدعين بمعرفة هذا المذهب المظلوم.

وقد اعتمدنا في تعريف مصطلح الواقعية في الأدب على بعض معاجم المصطلحات الأدبية المعروفة، وبعد ذلك سوف نعرض لما قاله كبار النقاد في الشرق والغرب عن هذا المذهب.. يقول (س.س.لويس): (إن الواقعية لازمت الأدب منذ بدايته)، وقد ضرب أمثلة بذلك في (ملحمة بيولف) ورواية (موت آرثر) و(جوين) و(يونس في بطن الحوت)، وبرغم أن الواقعية توحي دائماً بدقة في التفاصيل ومعلومات دقيقة عن المكان وإيهام باحتمالية الوقوع، فإن هذا الاصطلاح قد أضيف إلى معناه من خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين، والتركيز على التفاصيل الفوتوغرافية والتحليل الدقيق للأشياء كما هي عليه، وإحباطات الأشخاص في أجواء الحرمان والتحلل والقذارة.

ومعنى الواقعية في علم الجمال، هو كل فن يحاول أن يمثل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي. (والواقعية هنا بالطبع نسبية، لأن تمثيل الأشياء لابد أن تتأثر بميول الفنان، ومهما كانت واقعية الفنان بالنسبة للشيء الذي يقوم بتصويره، فلابد وأنه ينظر إليه من زاوية معينة، تختلف إذا ما نظر فنان آخر إلى نفس الموضوع فسوف يكون مختلفاً عما قبله).

وقد ازدهرت مدرسة واقعية في الأدب الفرنسي في منتصف القرن التاسع عشر، بقيادة شامفلوري وجوستاف فلوبير والأخوين جونكور (إدموند وجول). وكانت تتميز هذه المدرسة بالقصص الواقعي واشتقت موضوعاتها من حوادث جرى ذكرها بالفعل في الصحف اليومية أو تكون مبنية على وثائق تاريخية دقيقة تصور أشخاصاً عاديين في حياتهم اليومية، تصويراً تتلاشى فيه الأهواء الشخصية للكاتب.

وكما يقول الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث: (اختيار أحداث ومواقف من الحياة الشائعة، وإعادة تقديمها أو وصفها بقدر المستطاع، من خلال اختيار لغة يستخدمها الناس حقيقة، وفي نفس الوقت إضفاء بعض التلوين الخيالي عليها حتى يبدو العادي كشيء خيالي، فقد أردت أن أجعل القارئ في صحبة اللحم والدم). ولكن هذه المسحة الرومانتيكية التي تتجلى في الجزء الأخير من كلام وردزورث لا تتفق مع النزعة الواقعية، لأن الواقعية في الأدب هي تصوير الحياة بأمانة، ولذلك فليست لها علاقة بالمثالية وبتصوير أشياء جميلة على غير ما هي عليه، أو على أي الأحوال تقديمها في أي مظهر كاذب، بالرغم من أنها بالطبع تعتبر كتابات ريتشارد رول الهامبولي على سبيل المثال، أو القصائد الصوفية للقديس جون الصليبي، هي واقعية بشكل كافٍ، إذا كنا نؤمن بالله وبالنظام الروحاني. وتختص الكتابات الصوفية والكشفية بتقييم خاص قد يسمى (ما فوق الواقع)، وعلى كل يميل المرء إلى أن يفكر في الواقعية في ضوء اليومي والعادي والبراجماتي. وبشكل أكثر نضجاً تفترض الواقعية سترات مخلوعة وأكمام مشمرة ومدخل عقلاني.

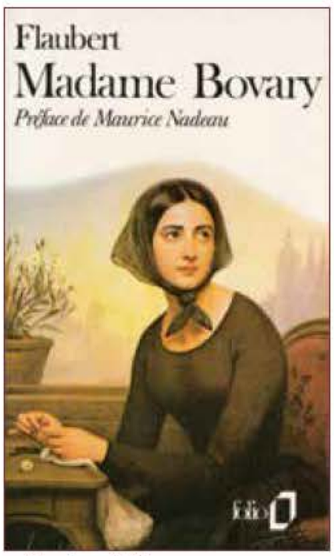
وقد يفترض المرء أن معظم الكتاب قد اهتموا بالواقع ومن ثم نتج عن ذلك بعض المحاولات في أشكال الواقعية منذ بداية التاريخ. ومن الممكن أن نحسب كثيراً من الأدب على الواقعية وكثيراً من الملاحم، بالرغم من أنها عن رجال خارقين وعن أعمال بطولية.

يقول الدكتور مجدي وهبة، إن معنى الواقعية في علم الجمال: (هو كل من يحاول أن يمثل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي، والواقعية هنا نسبية، لأن تمثيل الأشياء لا بد أن يتأثر بميول الفنان، وقد ازدهرت مدرسة واقعية في الأدب الفرنسي في منتصف القرن التاسع عشر بقيادة: شامفلوري Shamfeury (١٨٢١- ١٨٨٩)، وجوستاف فلوبير Gustave Floubert (١٨٢١- ١٨٨٠)، والأخوان جونكور- إدموند جونكور Edmon Goncurt (١٨٢٢- ١٨٩٦)، وجول جونكور Jule Goncourt (١٨٣٢- ١٨٧٠).

ونلاحظ أن ما أورده الدكتور مجدي وهبة في قاموسه، ما هو إلا ترجمة حرفية



من أغلفة يوسف السباعي



غلاف مدام بوفاري

بدأت المدرسة الواقعية تظهر في الأدب الفرنسي مع نهاية القرن التاسع عشر


محمد عبدالحليم عبدالله


جورج لوكاس


من فيلم «السقا مات»

لما جاء في قاموس (كادون) للمصطلحات الأدبية الذي أوردناه قبل أن نورد ما قاله الدكتور مجدي وهبة.

تقول كاثلين مورنر ورالف رويش، في قاموسهما للتعريف بمصطلح الواقعية في الأدب: (الواقعية عامة هي تصوير الواقع أو الحياة أو من باب الاحتمال، وهو هدف متكرر في الأدب غالباً ما نراه متناقضاً مع أهداف الرومانتيكية والانطباعية والتعبيرية، والواقعية هي أيضاً اسم الحركة الأدبية في أوروبا، خاصة في فرنسا، وفي أمريكا وإنجلترا في القرن التاسع عشر، حيث تأسست الرواية كنوع فريد قادر على أن يعكس الحياة العادية للشخص العادي، والواقعيون في القرن التاسع عشر، بما يشمل الروائيين، يختلفون في نظراتهم وأسلوبهم، مثل أونوريه دي بلزاك وجوستاف فلوبير في فرنسا، وجورج إليوت وجورج ميريديث وأنتوني ترولوب في إنجلترا، ووليام دين هاولز ومارك توين وهنري جيمس في الولايات المتحدة، وإيفان تورجنيف وفيدور دوستوفيسكي وليو تولستوي في روسيا.

ونتيجة للتأثر باتساع رقعة القراء من الطبقة الوسطى، حيث كتب الواقعيون هؤلاء عن مشكلات وصراعات شخصية، يستطيعون هم وقراؤها التماثل معهم. كان هدفهم تقديم شخصيات ومواقف وكأنما يكتبون تقريراً عليها من واقع الحياة. ومع ذلك لم يكن هناك عشوائية بالنسبة إلى حرفية الواقعيين. فقد كانوا يعانون في اختيار الأحداث والأماكن والحوار التي كانت تمثل الواقعية. وكان أسلوبهم ينتقي بعناية، فرواية (مدام بوفاري) لفلوبير مشهورة بأسلوبها الراقي، حتى إن فلوبير وصف نفسه كمن يتدحرج على الأرض متألماً من أجل البحث عن الكلمة السليمة (Le mot Guste) فأراد الواقعيون أيضاً خلق الوهم بأن قصصهم تعبر عن نفسها، ولم يهتموا بالحبكة، وأكثر من ذلك اهتموا بالتحليل النفسي للشخصيات، وهو اتجاه ساد من خلال هنري جيمس وأدى إلى ظهور الرواية السيكولوجية ثم إلى رواية (تيار الوعي).

وتختلط الواقعية أحياناً مع (الطبيعة)، وهي حركة نمت من خلال الواقعية ولكنها لم تحل محلها. فالطبيعة إصلاح لفلسفة الحتمية نلمسها في الشخصيات التي وقعت في شرك قوى الوراثة والبيئة ولا تستطيع الفكاك منها.

في حين يرى هاري شو، أن الواقعية هي نظرية في الكتابة، حيث يتم تصوير المظاهر المألوفة والمعتادة من الحياة بطريقة حقيقية مباشرة، صممت لتعكس الحياة كما هي، ومعالجة الموضوع بطريقة تقدم فيها وصفاً دقيقاً للحياة اليومية، التي تخص غالباً الطبقات المتوسطة والمعدمة.

و(الواقعية التي تشير إلى كل من المضمون والتقنية في الإبداع الأدبي، بدأت مع الأدب منذ نشأته، على سبيل المثال الروائيون الإنجليز وكتاب المقالات س.س.لويس، اللذين يشهق على الحجر في ملحمة بيولف وليامون آرثر، عند سماعه أنه أصبح ملكاً، فجلس هادئاً وأحياناً كان يحمر وجهه وأحياناً يبدو شاحباً)، والبروج العالية في (جوين) التي بدت وكأنها كانت مكشوطة على الورق، و(دخول يونس بطن الحوت) مثل ذرة غبار تدخل من باب أحد الأديرة، وفولستاف على فراش الموت (يتشبث بالغطاء).

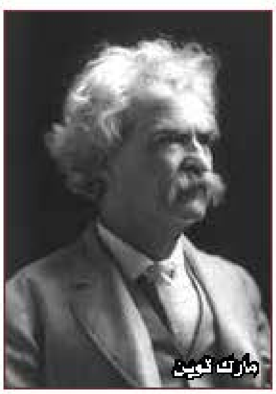
ومع أن الواقعية تتوخى دائماً الدقة في الكلام والتفاصيل وخلفية المعلومات الدقيقة والاهتمام بالنقد، فقد أضيف إلى الاصطلاح معنى جديد من خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في إنجلترا والولايات المتحدة من خلال التركيز على التفاصيل الفوتوغرافية

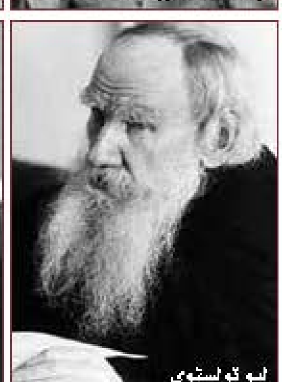
بعض المثقفين في مصر اعتبروا الواقعية هي الأدب والفن الهادف

حققت الرواج في كل أشكال الإبداع الأدبي والمسرحي والدرامي


جوستاف فلوبير


بلزاك


مارك توين


ليو تولستوي


يوسف السباعي


د. مجدي وهبة

ومعالجة وتحليل الأشياء كما هي في الواقع، واحباط الشخصيات في جو من التحلل والحرمان والخسة. (كانت الواقعية ومازالت اصطلاحاً غامضاً ومراوغاً ولكن من الإنصاف أن نقول إن المظاهر المختلفة للموضوع الواقعي والمعالجة التي ظهرت في مسرحيات وقصائد وقصص قصيرة عديدة وحديثة، في أعمال كتاب مثل دانيل ديفو وهنري فيلدنج وثاكري وديكنز وبلزاك وزولا وتولستوي ومارك توين ووليام دين هاولز وجون جالزورثي وسنكلير لويس وجون أوهارا).

ويحاول أندرو إدار وبيتر سيدويك، أن يقوما بتعريف الواقعية كمصطلح في مجال الأدب وعلم الجمال، حيث يشيران إلى أن مصطلح الواقعية إنما يعني تلك الأساليب الخاصة بالعرض الفني، الذي يفترض من أنها تعمل من خلال نوع من المشابهة أو المحاكاة بين العمل الفني والموضوع الذي يصوره، (ومن ثم فإن لوحة زيتية يرسمها الفنان فيرمير Vermere أو رواية يكتبها والترسكوت Walter Scott تبدوان في ظاهر الأمر وكأنهما تقدمان صورة أو وصفاً لأحداث تشابه الكيفية التي نعايش بها تلك الأحداث في الحياة الواقعية. وفي مقابل ذلك نجد أن لوحة تعبيرية من أعمال الفنان مونش Munch تقدم في أحسن الأحوال صورة محرفة للواقع).

ثم يجيء بعد ذلك الحديث عن مدرسة فرانكفورت، وانتقادات مفكريها للواقعية، وذلك لفشلها في التعمق في الممارسات والأعراف التي تحكم الصورة الفنية (فبدلاً من تعبيرها عن المجتمع كما هو عليه في واقع الأمر، قامت بإعداد صورة للمجتمع بعد أقلمتها وإضفاء الطابع الإيديولوجي عليها).

وقد تشكك بعض الفلاسفة وأشهرهم نلسون جودمان، في إمكانية التفرقة بين الأعمال الفنية أو الأدبية الواقعية وغير الواقعية، إذ يرى جودمان من خلال ملاحظته لعدد من المشكلات المتصلة بالتفسير الدقيق لمعنى التشابه، بين العمل الفني والواقع ومكمن هذا التشابه، وشاهد ذلك لفته النظر إلى أن اللوحة الزيتية تشبه لوحة زيتية أخرى، إلى درجة أقرب مما تشبه به أي منهما الموضوع، الذي تعبر عنه، وذلك برغم أنه من النادر أن تكون لوحة زيتية صورة للوحة زيتية أخرى، يرى أن الواقعية في حقيقة الأمر، إنما تحكمها الأساليب والأعراف السائدة في تفسير الأمر الذي يختلط علينا، عندما نظن أن العلاقة بين اللوحة الزيتية الواقعية وبين الموضوع، الذي تعبر عنه علاقة مباشرة أو طبيعية، إنما يرجع إلى أننا تعلمنا هذه الأساليب التقليدية في تفسير العمل الفني وتشربناها إلى حد بعيد وفي مرحلة مبكرة من مراحل تطورنا).

وفي (معجم أكسفورد للأدب الفرنسي) يرى أن الواقعية: (هي حركة في الرواية الفرنسية بلغت أوجها بين (١٨٥٠-١٨٦٥)، وقد عكست هذه الحركة اهتمام المؤلفين الوضعيين التقدميين، وظهور العصر العلمي بالنسبة إلى الحقائق المادية والرفض العام للحماس الرومانتيكي الغامض، فقد نادت الرومانتيكية بحرية الفنون. أما الواقعية؛ فكانت للحماس الرومانتيكي الغامض، فقد نادت الرومانتيكية بحرية الفنون، أما الواقعية؛ فكان شعارها: الأمانة في الفن).

ويعتبر ستندال وبلزاك، إلى حد ما بين رواد الواقعية؛ (فقد دعم ستندال أحداث شخصياته، حيث يتقدمون بشكل منطقي من عوامل صغيرة عديدة، تكون طبيعتهم وتؤثر في دوافعهم، مع أنه يجب أن نلاحظ أن عوامل ستندال كانت أخلاقية أكثر من كونها مادية)، وأعلن بلزاك أن رواياته ذات قيمة اجتماعية، وتعتبر دراسة لقيم المجتمع وكانت بشيراً حقيقياً، ولقد لعبت نظرية (التوثيق) دوراً قوياً في كل الرواية الواقعية والرواية الطبيعية: (انبثقت من دقة الواقع الذي اتخذه بلزاك كخشبة مسرح لقصصه. وجعل بلزاك شخصياته معروفة بملاحظته التفصيلية للحقائق المادية في حياتهم والبيوت، التي عاشوا فيها، وعادات حياتهم والرحلات التي يقومون بها ومعاملاتهم التجارية).



لوحة للفنان فيرمير

ترصد المظاهر المألوفة والمعتادة بطريقة حقيقية ومباشرة

عكست الواقعية اهتمام المؤلفين الوضعيين ورسخت شعار الأمانة في الفن

انتقلت من الفن إلى الأدب وخصوصاً الرواية التي تستنسخ الحياة



د. حاتم الصكر

الروايات التي تكتمل بالغياب

لم أجد في ذكرى غياب الكاتب والمناضل الفلسطيني غسان كنفاني، إلا العودة إلى قراءة بعض رواياته التي لم يتَح له استكمالها، وظلت كما هي حياته القصيرة (ستة وثلاثون عاماً) مفتوحة على نهايات شتى. ففي يوم (٨ يوليو/ تموز عام ١٩٧٢) عمد الصهاينة على تفجير سيارته، واغتياله بكمية متفجرات تعكس مدى الحقد الذي يكنونه لهذا المثقف والمناضل، الذي تميز بقوة صلاته بالمثقفين العرب والأجانب والمناضلين العالميين، وكذلك بأدباء فلسطين المقاومين داخل الأرض المحتلة، فكان كتابه عنهم هو الأول عربياً للتعريف بهم وبنتاجهم، وكان أول كاتب عربي يعرّف بالأدب الصهيوني، ويكشف الأبعاد العنصرية وروح الكراهية في مضامينه.

لكن إرث كنفاني الروائي، هو الذي يحظى كقصصه القصيرة باهتمام النقاد والقراء، الذين يجدون فيه استباقاً للوعي بقضية وطنه وضرورة تحرره، بجانب عدم انسياقه في السياق الشعاري أو الدعائي الساذج، فهو القائل مثلاً: خيمة عن خيمة تفرق، والذي قدّم نماذج لشخصيات روائية من الخونة المحسوبين على الشعب الفلسطيني، كي لا يقال: كلنا فدائيون، مثلاً. وهو ما كان يحاول الشاعر الراحل محمود درويش أن يؤكده في مراحل وعيه الأولى وخروجه من فلسطين مضطراً، والمتجسد بصرخته: أنقذونا من هذا الحب القاسي! ويعني بذلك التقييم الخاطئ من الرأي العام لكل ما يكتب داخل الأرض المحتلة بكونه أدب مقاومة، يستحق التقدير برغم هبوط بعض نماذجه فنياً.

ترك كنفاني إرثاً روائياً تميز بإجماع نقاده وقرائه ومترجميه – إلى لغات عدة منها العبرية ذاتها – بأنه متقدم فنياً في كتابة الرواية ومجدد أسلوبياً ورؤيوياً، وهذا ما يؤكده الطابع الرمزي وانفتاح الدلالات في أعماله.

إنه يصنع فضاءه السردي من عذابات شخصياته المهمشين غالباً (رجال في الشمس، أم سعد..) أو من المعذبين بوعيهم وصدمة الاحتلال وفقدان الحرية (ما تبقى لكم، عائد إلى حيفا).

لكن بعض رواياته لا سيما تلك التي لم تكتمل بسبب غيابه، اكتملت بفعل خارجي هو دوي الواقع، وتتابع أحداثه دراماتيكياً، فصنعت لها نهاياتها بنفسها، وقد انطوت على رمزية فائقة تتطلب قراءتها طاقة تأويلية مضافة، ليست متوقفة عند موضوع الوطن وحريته ومضامين السرد المعضدة له، تلك الروايات الناقصة هي: (العاشق)، و(برقوق نيسان)، و(الأعمى والأطرش).

في رواية (الأعمى والأطرش) يتوقف الاثنان متعلقين بأمل تمثله شجرة عند قبر ولي، كأمل مهيض الجناح وسراب، وخيبة أمل بالوهم الذي لم يتحقق بمعجزة منتظرة، وما ذلك إلا بحث عن حماية وتعويض عن عجز.

إن الأعمى (الذي يرى ما لا يراه المبصرون)، والأطرش (الذي يسمع الحقيقة بلا أذنين) يمثلان القدرة الكامنة في الجسد برغم تعطل بعض حواسهما، إنها قدرة موجودة بالقوة لا بالفعل بتعبير الفلاسفة. يقول الأطرش في إحدى تداعياته (إننا حين نفقد واحدة من حواسنا فإنها لا تضيع، كيف أشرح ذلك الإحساس الغامض؟) لذا فهو (يسمع عن ذوي السمع) كما (أن الأعمى يرى عن المبصرين)، وبهذا التفوق على الآخرين سيكتشفان خرافة قبر الولي عبدالعاطي، الذي خُدع الناس بوجه متخيل معلق بين فروع الشجرة عند قبره، وما إن ظهرت الحقيقة حتى خذل الجميع. إن الوجه الموعود ليس أكثر من ثمرة فطر أو فقع، نبتت مصادفة وتعرّف الأعمى إلى حقيقتها باللمس، وقال إن المعجزة إنما تُجترح من القاع، وليس بوسع الفطر إلا أن ينزلق على الجذوع الجوفاء، أن يطل على الناس من فوق، وأن يخدعهم. ولكنه ليس المعجزة.

إن المصائر الأخرى لا تمثل حلاً في الرواية! فالخيبة قد حصلت بافتضاح سر الوجه المعلق بين فروع الشجرة، فسكان المخيم، حيث تدور الأحداث، نجد بينهم كمصطفى وحمدان من يؤمن بالولي والوجه الوهمي، ويعترض على تفكير الأعمى والأطرش بهدم القبر واقتلاع الشجرة.

في هذه اللحظة السردية تتكشف الرموز، ويمكن لطاقة التأويل أن تتعرف إلى دلالات الرواية. إنها تلتقي برواية غسان المميزة (رجال في الشمس) حيث

يقودهم أبو الخيزران العاجز عبر الحدود بقاطرته ويموتون داخلها، لأنه عجز بدنياً بسبب إصابته أثناء الهزيمة الكبرى واحتلال الوطن، لقد فقد الثلاثة أحلامهم فماتوا اختناقاً ولم يدقوا الخزان بانتظار الحل الذي لم يعثروا عليه.

هنا يستسلم الأعمى والأطرش ويبحثان عن حل آخر بعد اكتشافهما وهم الشجرة والولي، وليس من أمل آخر ولا من شخص يقود خطاهم، تظل لهم فسحة أحلام ورؤى يخذلها والد حمدان الخارج من الأسر، ولكنه لا يملك حلاً، فهو كأبي الخيزران من جيل انهزم وفقدَ قدرته على التغيير، ثم إنه يائس حدّ الخوف من أن القضاء على عبدالعاطي وهدْم قبره لا ينهيان المشكلة، فسوف ينبت سواه كما يقول.

ولعل هذا أحد مفاتيح قراءة النقصان في الرواية، وفهم عدم اكتمالها؛ فقد ضاق فضاؤها، ولم يعد الحل كنهاية حدثية هو اقتلاع الشجرة والوجه والقبر، إنها مشكلة الانسان مع حلمه وقدرته على الفعل، وهذا ما يجعل أدب غسان أوسع دائرة من الهم الفلسطيني، إنه يقول في حوار مع صحافي سويسري (أنا أستعرض الفلسطيني كرمز للبؤس في العالم أجمع) برغم اعتقاده بأن المشاكل الإنسانية أكثر تبلوراً في حياة مواطنيه الفلسطينيين لخصوصية قضيتهم وجوانبها المعقدة والمتصلة بوجودهم كله، وحقهم في العيش على أرضهم.

إن الرواية لا تقول هدفها مباشرة، وهو الخيبة بالحاضر، والبحث عن حلول بديلة من أجل التحرير– نلاحظ هنا زمن كتابة الرواية غير المحدد لكنه قطعاً في نهاية الستينيات، حيث بدأت مقاومة المحتل تأخذ شكلاً أكثر تنظيماً ووضوحاً. لكنها تغلف ذلك كله بالرموز التي تذكر الدراسات، التي تناولت الرواية أنها ذات بعد شاعري غير مغلقة تماماً، ولا تستدعي براعة في الفهم والتفسير كفعلين ضروريين لأية قراءة تأويلية. إن الرواية تقدم في كثير من صفحاتها جدلاً أو استعادات لغوية ورؤى بشكل تداعيات، لا تبتعد كثيراً عن السياسة والنضال، برغم أن غسان كنفاني سجن شخصياته الرئيسية داخل سجن العمى والصمم، إضافة إلى سجن الاحتلال والعيش بكفاف وانتظار المساعدات والحلول. عامر الأعمى يعمل في فرن، ويلمس كل صباح أرغفة الخبز الخارجة من جوف التنور وشواظ النار، ويتذكر بشفافية وعذوبة لغوية توازي عمق ألمه وعذاباته، وبحث أمه عن دواء له حتى في العلاج بالغيبيات وهي تحمله على كتفيها. ويتعرف إلى عنائها بكمية العرق الذي يسيل على كتفيها كل يوم، وعودتها خائبة من شفائه. لقد سلكت الطريق الذي لا يؤدي إلى الحل، كما سيفعل هو وصديقه الأطرش أبو القيس الذي يعمل في مكتب الوكالة التي تقدم المساعدات للاجئين. ويتعرفان إلى بعضهما ويرتبط مصيرهما طوال السرد.

ولا شك أن النهاية غير المتحققة في المبنى الروائي كانت ستحقق لهما مصيراً واحداً للسبب الذي ذكرناه.

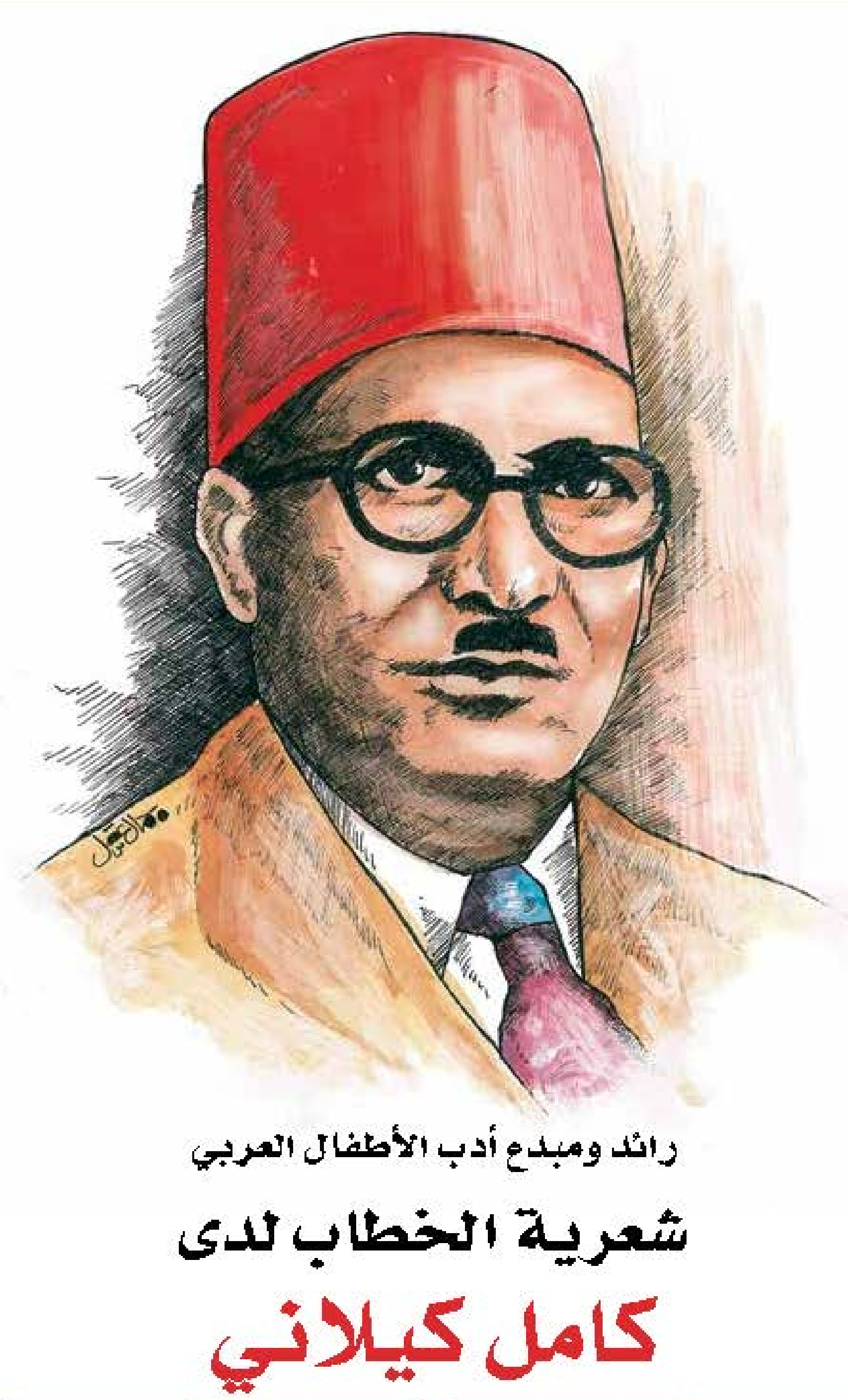
لقد تقمص غسان شخصياته بدقة، على رغم أن بعض تداعياتها وأفكارها تفسر، لعمقها وعلو فكرتها، بأنها إسقاطات الكاتب ووعيه على وعي شخصياته وأبعادها السردية وحدودها، لا سيما تداعياتها الوجودية المتخذة شكل حِكَم أو خلاصات تأملية وفلسفية، هكذا يتعرف الأعمى إلى العالم بقوة اللمس: الرغيف عنده يمكن رؤيته بالأصابع، والخطى تسمع سماعاً، وعرق الأم المتعبة تحسه كفه الصغيرة فوق جبينها، وهي تطوف به بحثاً عن بصر لعينيه. كما يتعرف الأطرش إلى المعنى برؤية الشفاه تتحرك، والناس يعبرون كالأشباح، والأشياء ترتطم من دون صوت. لكنهما يكتشفان بالحواس المعطلة وبإدراك ووعي خرافة وجه الشجرة عند قبر الولي، وهو ما لم يقدر عليه المبصرون والمتمتعون بالسمع، لا سبيل إذاً لاكتشاف أغوار أعمى وأطرش وما في دواخلهما إلا عبر أحلامهما، والغوص وراء لا وعيهما أيضاً وبمرجعية الواقع دوماً.

يقول الأطرش: إن القصص تبدأ هكذا، ولكن لا أحد يعرف كيف تنتهي. وهذا ما ينطبق تماماً على الروايات الناقصة لا سيما (الأعمى والأطرش) التي اكتملت بالغياب الفاجع لغسان وتوقف حياته، بينما استمر سرد قضيته واتضحت جزئياتها، كأحداث روايته ودلالاتها ومصائر شخصياتها.

روايات غسان كنفاني لم يتح له استكمالها وظلت كما هي حياته القصيرة مفتوحة على نهايات شتى

في روايته (الأعمى والأطرش) يمثل الأعمى الذي يرى ما يراه المبصرون والأطرش الذي يسمع الحقيقة

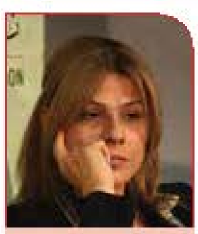
بعض رواياته التي لم تكتمل صنعت لنفسها من دوي الواقع الآني نهاياتها



رائد ومبدع أدب الأطفال العربي

شعرية الخطاب لدى

كامل كيلاني



د. بهيجة إدلبي

(جمع الفصاحة في المباني إلى البلاغة في المعاني) هكذا أوجز الشاعر خليل مطران مقولته عن كامل كيلاني، الذي رسخ ريادته في أدب الطفل العربي، ليس فقط بانتقاله بذلك الأدب من مرحلة الترجمة والتعريب إلى مرحلة التأليف والإبداع، وإنما كان أدبه نقلة أسلوبية وفنية وجمالية، أسست لإيقاعية مختلفة في الشكل والمضمون والغايات، مستعيناً بنشأة أصلت في ذاته حب الكلمة والمعرفة، فكان لنشأته الأولى أثر واضح في أدبه وكتاباته المختلفة.

فقد حفظ القرآن الكريم صبياً، كما قرأ الأدب العربي القديم تاريخاً وفكراً وحكايات، ليشفع ذلك بما سمعه من القصص الشعبي العربي وأساطير اليونان، إضافة إلى دراسته للأدب الأجنبي، ما وسع مصادره الثقافية ووسع أفقه المعرفي، ورؤاه الإبداعية، فتنوعت بذلك موضوعاته القصصية، التي كانت استجابة لذلك الأفق المعرفي والثقافي الواسع، فكتب في الموضوعات الدينية والوطنية والاجتماعية والعلمية والخلقية والخيالية، والتراثية، متوجهاً بأدبه إلى كافة المراحل العمرية، بدءاً من مرحلة رياض الأطفال، وانتهاءً بالمرحلة الثانوية، مروراً بمرحلة الطفولة المتوسطة ومرحلة الطفولة المتأخرة، مراعياً بأسلوبه وأهدافه خصوصية كل مرحلة من تلك المراحل، تربوياً وسلوكياً وأخلاقياً، ومعرفياً، ما جعل لقصصه دوراً مهماً في تنمية مدارك الطفل المعرفية والثقافية والوجدانية والجمالية، وتوسيع أفق خياله، وتحفيزه على البحث والسؤال والإبداع والابتكار، بأسلوب ممتع وشيق يمتع الكبار قبل الصغار.

ومن هنا فإن كامل كيلاني، كان يسعى في قصصه إلى تحقيق غايتين: الغاية الأولى تتمثل بالمعنى، والغاية الثانية تتمثل بالمبنى، فهو لم يقدم حكاية ممتعة بشخصياتها وأحداثها ومغامراتها للأطفال فحسب، وإنما قدم قصة فنية تتوافر فيها كل عناصر القص الفنية، منوعاً بأساليبه في تقديم القصة للطفل، لأنه كان يطمح إلى جانب الأهداف التربوية والأخلاقية والوجدانية والسلوكية واللغوية، أن ينمّي في الطفل الأساليب الفنية في القص، وهذا ما أكده في مقدمة قصته عن ابن جبير، في قوله مخاطباً الطفل: (.. وأكبر ظني أن هذه الرحلة ستكسبك إن شاء الله، قدرة على البيان وتمكّناً من فن الإنشاء وستزداد ثقافتك الفكرية والجغرافية والدينية والتاريخية واللغوية). مفسحاً بذلك للطفل الاطلاع على الأساليب المختلفة غير الأسلوب الذي ألفه منه، متوخياً التبسيط والاقتصاد، دون أن يحول بين أسلوب المؤلف وبين الطفل، لينتقل بالطفل إلى مرحلة جديدة يألف فيها أساليب كتّاب


خليل مطران


أحمد شوقي

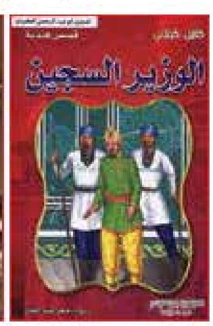
آخرين، خاصة في قصة ابن جبير وقصة حي بن يقظان، ما يوسع لدى الطفل معارفه في أساليب القص المختلفة، ويحفزه على ابتكار أسلوبه الخاص.

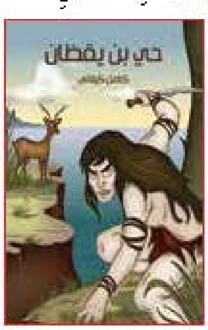
وبالتالي يقدم كامل كيلاني خطاباً قصصياً متفرداً بريادته، أسلوباً ومعنىً، وفي قراءة سريعة لهذا الخطاب، يمكننا استخلاص عناصر الشعرية التي تفرد بها كامل كيلاني، الذي قدم للمكتبة العربية في مجال القصة للطفل مئات القصص المشوقة والممتعة: الجملة القصيرة، ورشاقة العبارة، وشفافية المعاني، واستجابتها لخيال الطفل. ومراعياً عنصر التشويق والجذب لدى الطفل، ما يجعل الطفل أكثر استجابة للقصة، وأكثر استجابة للسؤال والمتابعة المشوقة. تقسيم القصة إلى فقرات باعتماد العناوين الداخلية، والتي توجز معنى في كل فقرة من فقرات القصة، ما يجعل القصة أكثر سهولة وانسجاماً مع استيعاب الطفل للأحداث المتشعبة والمغامرات، كما يبعد الطفل عن الملل ويسهم في ترسيخ فكرة القصة عبر تقسيمها إلى أفكار، خاصة إذا كانت القصة طويلة نوعاً ما، وبالتالي يراعي كامل كيلاني متعة التلقي لدى الطفل بفصاحة الحوار، فقد كان كامل كيلاني مصراً على تقديم الحوار باللغة الفصحى، إضافة إلى اعتماده كثيراً على المترادفات في السرد، وشرح بعض الكلمات الغريبة عن الطفل لتنمية قدراته اللغوية، وتنمية أسلوبه في الكتابة والإنشاء، والاستعانة بالقصائد الشعرية سواء المتضمنة داخل القصص، كما في معظم قصصه، أو المثبتة في خواتيمها تحت بند المحفوظات، كما في قصة ابن جبير، وذلك إدراكاً منه للخطاب الشعري وضرورته في تغذية روح الخيال لدى الطفل، كعنصر جمالي رديف للقصة، إضافة إلى ما تقدمه تلك القصائد من تلخيص للفقرات أو إيجاز لمعنى القصة، أو تقديم موضوعات تتصل بتنمية الخيال لدى الطفل، والأسئلة التي يثبتها في آخر القصص، والتي تقدم القصة كاملة بأسلوب السؤال، ما يحفز لدى الطفل إعادة القراءة والبحث ويرسخ لديه الفكرة والأسلوب.

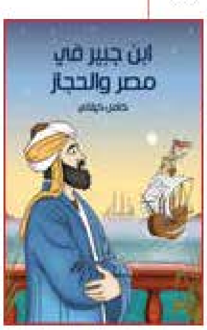
تطويع اللغة الفصحى، بما يتناسب ونمو الطفل اللغوي، ليرتقي بالطفل إلى المستوى اللغوي اللائق بجيل المستقبل، انطلاقاً من ثقته الكبيرة بالطفل، ما جعل لأدبه صبغة خاصة ونكهة مختلفة، في المبنى والمعنى.

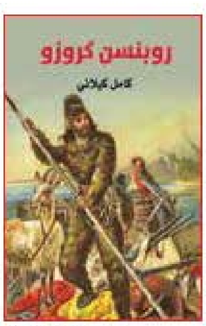
كامل كيلاني رائد ومبدع ومبتكر، حتى في تبسيطه للحكايات التراثية، يحاول أن يجمع بين أسلوبه وأسلوب المؤلف الأصلي للكتاب أو الحكاية، ليكون كما أشار خليل مطران: المبتكر في وضع (مكتبة الأطفال) بلسان الناطقين بالضاد، فكفاه فخراً بها، ما قدمه لرفع ذكره، وما أحسن به إلى قومه وعصره، فكان كامل الفضل بما أعطى وأبدع، وخير ما نختم به هذه الإطلالة على عطاء ذلك الرائد المبدع، الذي شكل ذاكرة جيل وذاكرة وطن، ما قاله فيه أمير الشعراء أحمد شوقي:

يا (كاملَ) الفضلِ قد أنشأتَ مكتبةً
يسيرُ في هديها شيبٌ وأطفالُ
جمالُ طبعِكَ حلاها وزيّنَها
فأصبحتْ بجمالِ الطبعِ تختالُ









من أغلفة كتبه

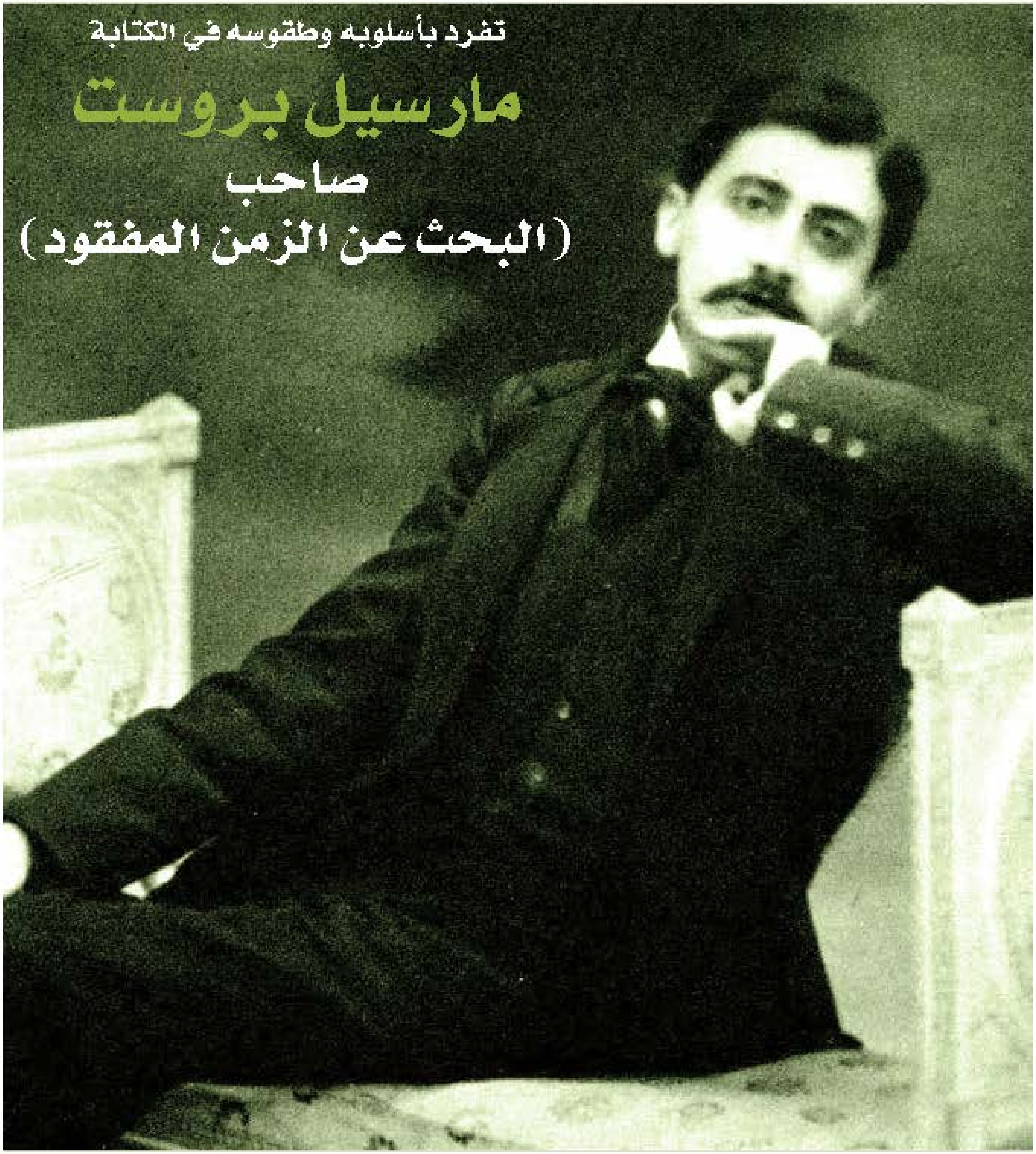
رسخ ريادته لأدب الطفل العربي بعبور مرحلة الترجمة والتعريب إلى التأليف والإبداع

وسع مصادره الثقافية وأفقه المعرفي ورؤاه الإبداعية فتنوعت موضوعاته القصصية ومضامينها

توجه بأدبه إلى كافة المراحل العمرية من رياض الأطفال مروراً بالطفولة المتوسطة وصولاً إلى الثانوية

تفرد بأسلوبه وطقوسه في الكتابة

مارسيل بروست صاحب (البحث عن الزمن المفقود)





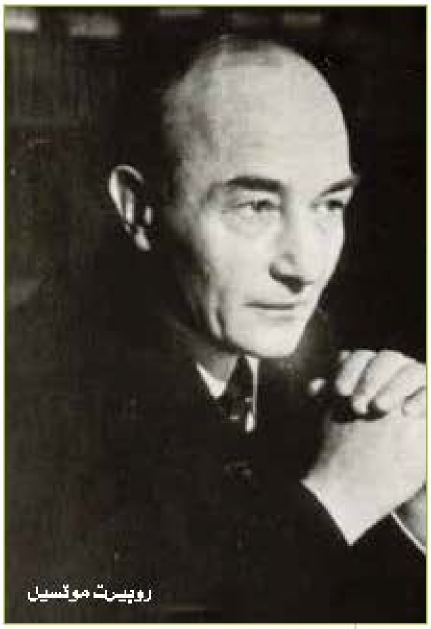
حواس محمود

جميل جداً أن نتابع تجربة إبداعية لروائي عالمي كبير، والأجمل أن نجد في سيرة هذا الروائي العالمي الكبير أشياء وعادات وطقوساً كتابية، قد لا نجدها عند غيره، فهو يتميز بأسلوبه وطريقته وطقوسه الخاصة به في الكتابة، وأمر ممتع أن نستخلص من نتاجه الإبداعي مادة مشوقة للفائدة الفكرية المعرفية والأدبيـة الذوقية.

شكل الزمن لديه هاجساً أساسياً في علاقة الزمن بالوعي


جيمس جويس


جون روسكين

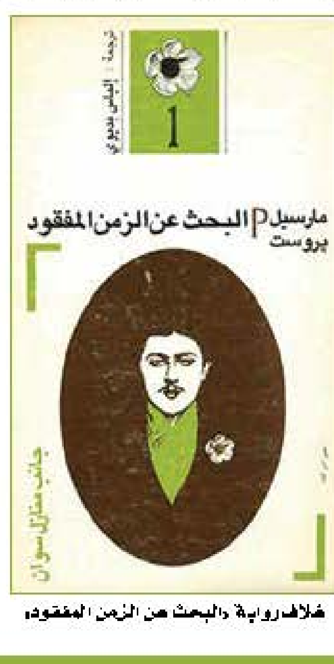

روبيرت موتسيل

لقد جرى القول منذ الربع الأول من القرن العشرين، إن الرواية بعد جيمس جويس ومارسيل بروست، لم تعد حالها كما كانت قبلهما، الأول هو الإيرلندي صاحب (يوليسيس)، والثاني هو الفرنسي صاحب (البحث عن الزمن المفقود)، وعادة ما يضاف إليهما الألماني روبيرت موتسيل، ليشكل الثلاثة معاً، زمرة الأدباء المؤسسين للرواية الحديثة في القرن العشرين، وإذا كان موتسيل قد اهتم بخاصة في روايته الكبيرة (الإنسان البلا سمات) بالحديث عن موقع إنسان العصر من التغيرات، إذ فرض عليه العصر أن يكون بلا ملامح وسمات، وإذا كان جويس قد اهتم خصوصاً بتيار الوعي المتدفق والمسيطر على الزمنين الجواني والبراني (الذاتي والموضوعي) فإن الزمن هو الذي شكل لدى مارسيل بروست هاجساً أساسياً، لا سيما في مجال علاقته، أي علاقة الزمن بالوعي، وما رواية (البحث عن الزمن المفقود) سوى السعي الذي قام به مارسيل بروست طوال السنوات الأخيرة من حياته، ووسط يأسه ومرضه، للوصول إلى ذلك التعبير الضروري عن علاقة الوعي بالزمن.

شُغف مارسيل بروست (١٨٧١-١٩٢٢) بسماع الموسيقا، ومن أبرز الموسيقيين الذين أعجب بهم: (موزارت)، و(جونو). وشغف أيضاً بقراءة (باربي) و(رينان) و(كونت دوليل) و(لوتي). وتعرف إلى (ماري دوبينا داكي) التي استلهم منها شخصية (جيلبرت سوان).

كما أصدر مارسيل بروست عام (١٨٨٨) مع زملائه طلبة مدرسة كوندوروسيه الثانوية (المجلة الخضراء) ثم (المجلة الليلكية) وفي عام (١٨٨٩) حصل مارسيل بروست على شهادة إتمام الدراسة الثانوية/القسم الأدبي، ثم التحق بالجيش لتأدية الخدمة العسكرية لمدة عام، وبعد انتهائه منها في الرابع عشر من شهر نوفمبر (١٨٩٠م) التحق بكلية الحقوق بجامعة باريس، وبالمدرسة الحرة للعلوم السياسية، وفي ذلك الوقت التقى مع (موباسان) في صالون (مدام ستراوس)، وفي عام (١٨٩٣م) حصل على ليسانس الحقوق، وفي عام (١٨٩٥) نجح في الحصول على ليسانس الآداب/قسم الفلسفة.

خلال عام (١٨٩٩) برز اهتمام بروست بأعمال الناقد الإنجليزي جون روسكين، ولما توفي روسكين (١٩٠٠) نشر



غلاف رواية «البحث عن الزمن المفقود»

سجل في روايته الخالدة سيرته منذ الطفولة حتى سنوات الشباب ومراحل نضجه الإبداعية

يقول النقاد إن الرواية بعد جيمس جويس وبروست لم تعد حالها كما كانت قبلهما

بروست مقالة عنه جعلته من المختصين في أعماله. وكتب بروست مقالات كثيرة، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، فقد تعاون مع والدته وصديقته ماري نوردلينجر التي تعرف الإنجليزية لترجمة مؤلفات روسكين إلى الفرنسية، وفي مقدمتها sesame and lilies96 the bible of amiens.

كان لاطلاع بروست على مؤلفات روسكين أمر مهم للغاية ساعده على تكوين أفكاره الخاصة، وتجاوز العقبات التي صادفته أثناء تأليف رواية lean santeui (٢).

في عام (١٩١٢م) أتم مارسيل بروست كتابة ما يقرب من (١٢٠٠) صفحة من كتاب (البحث عن الزمن المفقود) وأعد مارسيل بروست (جانب جرمانتس) وقدمه للناشر (جراسيه)، كما دافع عن نفسه ضد النقد الموجه إليه بسبب رواية: (حبيب سوان).

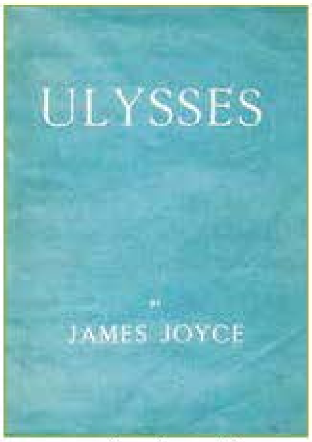
عام (١٩١٧م) وضع مارسيل بروست اللمسات الأخيرة على مخطوطة (سودوم) وعلى مخطوطة (الزمن المستعاد)، وقام بتصحيح البروفات الأخيرة للطبعة الجديدة من كتاب: (في ظل الفتيات النضرات) وفي (٣ فبراير ١٩١٨م) التقى لأول مرة بالكاتب (فرانسوا مورياك).

وتجدر الإشارة إلى أن مخطوطات مارسيل بروست تضم ما يقرب من ثمانية آلاف صفحة من صفحات الكراسات والمفكرات وقصاصات الورق، هذا عدا العديد من الأوراق المطبوعة التي استخدمت في طبع النص، إضافة إلى المسودات والنسخ التي قام المؤلف بتصحيحها. ولقد حصلت المكتبة الوطنية الفرنسية على هذه المخطوطات، وقامت بتجديدها وفهرستها وتصويرها على المايكرو فيلم بحيث أصبح بالإمكان الاطلاع عليها، والقيام برحلة عبر الزمن خلال الخمسة عشر عاماً التي استغرقتها كتابة هذه الأعمال.

تعتبر رواية بروست (البحث عن الزمن المفقود) التي طبعت على سبعة أجزاء ما بين (١٩١٣ و١٩٢٧)، بمثابة سيرة بروست منذ الطفولة وحتى سنوات الشباب عندما استهواه الأدب. وفي العاشر من ديسمبر (١٩١٩) منح جائزة (غونكور) الشهيرة وكتبت عنه وعن عمله عشرات المقالات، وهكذا اطمأن بروست الذي ظل ينتظر الشهرة، إذ أصبح بين عشية وضحاها من مشاهير الكتّاب في فرنسا، مردداً أنّ على الكتابة أنْ تكون مفتوحة على كل الجهات، وأن تكون سفراً من دون بداية ولا نهاية، وعلى الكاتب أن يحلم بمثل هذا السفر دائماً.

حرص بروست على تتبع مراحل نضجه عبر استحضار سلسلة من التجارب التي خاضها، فأدرك أنها تعكس ذاته الداخلية بواقعية أكثر مما تعكسه حياته في العالم.

يقول بروست عن السعادة: (السعادة بالنسبة إلي هي أن أعيش بالقرب من كل من أحبهم وأنا متمتع بجمال الطبيعة وبحوزتي كمية من الكتب، وعلى بعد أمتار مني مسرح فرنسي)، وعن الفنان يقول: (الفنان هو شخص يحيا وحيداً ولا يعتبر الأشياء المرئية ذات قيمة مطلقة ولا يمكنه العثور على القيم إلا في نفسه).



كتاب يوليس لجيمس جويس

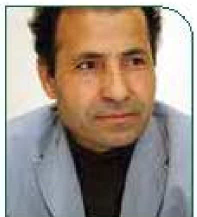
على الكتابة أنْ تكون مفتوحة على كل الجهات وأن تكون سفراً من دون بداية ولا نهاية

حصلت المكتبة الوطنية الفرنسية على كافة المخطوطات التي تركها وقامت بفهرستها وتصويرها على المايكرو فيلم

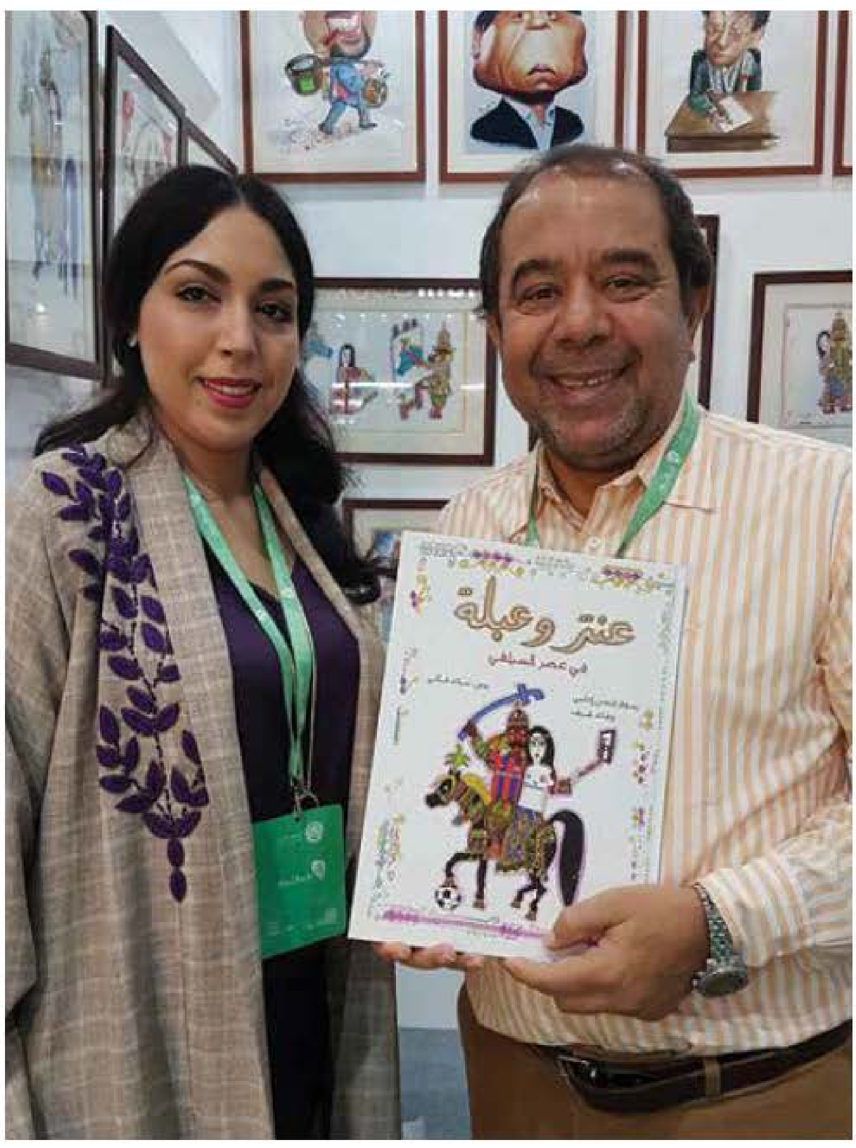


مارسيل بروست في صباه

حسن إدلبي ووفاء شرف يستحضران ظلال عنترة وعبلة من مضارب بني عبس إلى (السيلفي)


إبراهيم محمود

للفيلسوف الفرنسي الراحل ريمون كونو (١٩٠٣ - ١٩٧٦) عبارة مؤثّرة وهي (بالقراءة يفرش المرء ظلاله مثل شجرة لبلاب)، وأرى في هذه العبارة الجامعة بين الكلمة والظل المشخص نقطة ارتكاز للتعريف المختصر بكتاب مركّب جمع بين ظل الصورة الكاريكاتيرية وهو (عنتر وعبلة في عصر السيلفي)، رسوم: حسن إدلبي - وفاء شرف ونص: سناء شبّاني ومن منشورات (دار المؤلف، بيروت- الإمارات، ٢٠١٨).



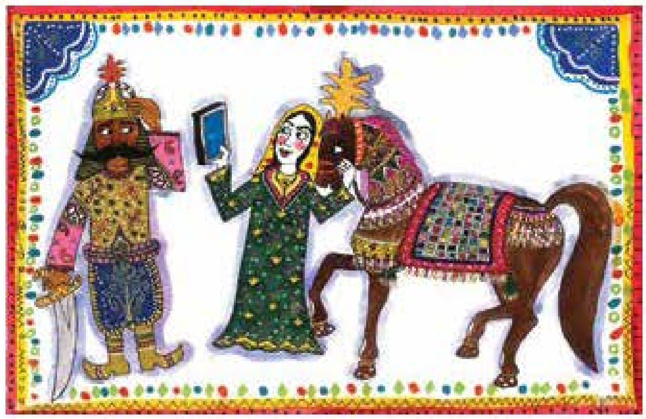
وهذا الكتاب يشكّل تتويجاً لانطلاقة الفنان الكاريكاتيري السوري حسن إدلبي الذي بات فارضاً ظله الفني المميز في الساحة الفنية العربية، ومعه زوجته الفنانة المغربية المنمنماتية وفاء شرف، للمعرض الذي أقاماه معاً في إطار فعالية مؤتمرية أقامها ملتقى (الراوي) في معهد الشارقة في أكتوبر (٢٠١٧)، تحت عنوان (السِّيَر والملاحم)، لوحات هي مغناة بصرية استأثرت باهتمام الكلمة المعبّرة وفي ظلها، وهي تسمّي عاشقين عريقين يحملان داخلهما رحابة الصحراء وبعضاً من أثريات شبه الجزيرة العربية: عنترة وعبلة، وقد أجيزَ لهما فنياً أن يمارسا هوايات تنتمي إلى عصرنا الراهن ومفارقات اللوحة الفكهة بجلاء.

لعبة الفن مفتوحة، وهي تشير إلى مدى الإمكانات القابلة للتحويل في الجسد إلى دلالات فاعلة في المشهد الثقافي والفني ضمناً، والمتعة الروحية التي تتأتى من خلالها.

بين رسوم حسن إدلبي ووفاء شرف، وهي الأساس، والقوة البصرية المحرّكة في الكتاب، وقد وجدت نفسها متنفسة بين دفّتي كتاب، وجماليات الرؤية، ونص سناء شبَابي، وما في ذلك من حوار يعمّق في بنية الخطوط الموهوبة بوصفها عظماً وبنية اللون المتشكل إيقاعات جسدية، بوصفها الوجه ذا العلامات، وقوام الجسد المتصرّف به إشاراته، وهي لحمه وشحمه، ثمة ما يمتع الرؤية المضاعفة في المشاهدة والقراءة، وقد صار عنترة وعبلة المعروفان بعشقهما ومناخات هذا العشق، منتميين إلى عصر (السيلفي) ومفارقات التسمية، وكيف يمكن لما هو تاريخي وتراثي أن يعاد إحياؤه، لا بل إحياء قوى نفسية حاضرة بمأثورات ماضية، وهنا قوة الرهان الفنية، وخاصية الكاريكاتير ذات الطرافة وتجليات المعنى لدى: إدلبي – شرف!





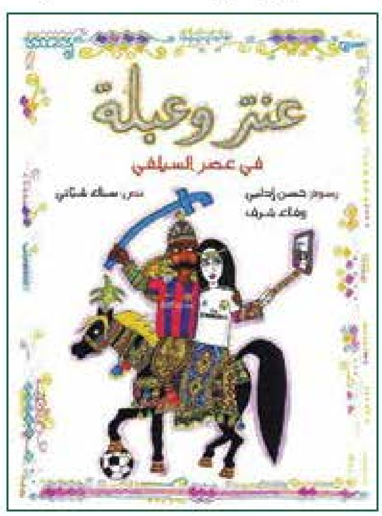




من رسومات الكتاب

يمكن قراءة الكثير في الأمكنة التي ظهر فيها العاشقان البدويان داخل مدينة اليوم، وفي عالم من المفارقات! من قراءة الجريدة، إلى لعبة الشطرنج ومشاهدة كرة القدم، واستخدام الكمبيوتر.. إلى آخر تجليات المتخيل الفنية لدى الفنانين، وأهلية ماكان لأن يكون حاضراً بيننا، لا بل هو من يؤاسينا ويغذّينا بأكثر من فكرة، ويلغي الحدود بين الأزمنة بهذا القوم الإبداعي.

بدءاً من لوحة الغلاف، حيث تتراءى بلاغة اللون المزخرف المغربية الأثر، والحركات بميسمها السوري، في ثلاثية الحصان وعنترة وعبلة والسيف المعطّل، والمواهب المستحدثة لهما، يؤكد الكتاب حضوره وجدته.



وربما قولة شباني إزاء لوحة تمثل الحصان وهو يحمل عنترة وعبلة وهما يؤديان حركة متحفية، تفيد في هذا المقام: ها هو عنترة بن شداد يتبختر على ظهر حصانه الأبجر وخلفه عبلة، تركا الصحراء، ووصلا إلى مدينة تتجلى فيها أحدث مظاهر العمران والتكنولوجيا.

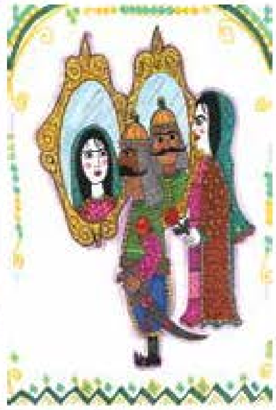
ثمة إخراج حكائي للعبة اللوحة– الكلمة، وما في ذلك انسيابية السرد ومتعة المتلمس في هذا التوأم: اللوني–اللغوي تالياً، كما في مشهد يمثل عنترة وهو يقرأ جريدة، وعبلة وهي تطلق شعرها في الريح، والحصان الملجوم حيث يتقابل ذنبه الطويل وتسريحة شعر عبلة، سأل عنترة عبلة: (هل تمانعين من الاستراحة في أحد المقاهي؟).. طلبت عبلة منه أن يمهلها بعض الوقت لتسرح شعرها.

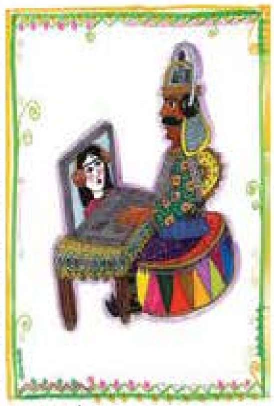
هذا النبأ المركّب في ضوء اللوحة ليس للقراءة العادية، وإنما بمحتوى المقرّر، والاختلاف النوعي في محركات العصر الراهن، وكيف تكون العلاقة من ناحية ثانية بين الآن والسالف.

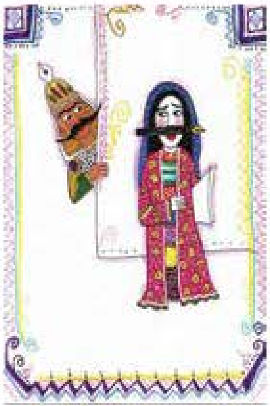
ذلك ما يتأكد في مشهد لوحة يدخن عنترة فيه الأركيلة (الشيشة)، وكلام عنترة لها: (هيا بنا نتابع جولتنا في اكتشاف عصر السيلفي).

لعبة الفن مفتوحة للإمكانات القابلة للتحول في دلالاتها الفاعلة في المشهد الثقافي

الرهان الفني على الطرافة وتجليات المعنى لدى إدلبي يشرق في استدعاء التراث













لقد اختلفت وظيفة عنترة من كونه فارساً مقداماً إلى نزيل مدينة، لا تقبل به إلا من خلال ما هي عليه من مهن وقيم وعلاقات ومداخلات اجتماعية. عنترة لم يعد محارباً!

يبرز ذلك في بنية الصورة الملتقطة وعلاقتها بعصر الصورة وأبعادها، وقد برزت عبلة مفتونة بلقطات كهذه ومعها عنترها، وبروز القلب المطعون في المرئي رغبت عبلة بصورة ثانية، وأومأ للشاب أن يأخذ لهما صورة جديدة.

صورة مفارقاتية أخرى توضح ما هو عليه عصرنا، وكيف يصبح المخيال أكثر ميكانيكية جهة الاستجابة لتقنيات اللقطة وهي في بنيتها تقنية بحتة بالمقابل

ويشكّل الفيسبوك امتداداً لإرادة المكننة والعولمة المظفّرة بتداعياتها في تحويرات الجسد، كما رؤية عنترة وهو يؤكد فيسبوكيته بحمل حرف (ف F)، بديلاً عن سيفه. وبكل فخر واعتزاز نشر عنترة الصورة على (الفيسبوك) وسرعان ما حصلت الصورة على إعجاب العشرات من الأصدقاء، فوجئ عنترة لأن الزير سالم وضع (لايك) للصورة.

طبعاً، ليس في مقدور الناظر في اللوحات والنصوص المتولدة منها أن يسبر غور كل منها ويحددها بمفهوم (المضمون)، فثمة استرسالات في الكلام، نظراً للمساحة الواسعة لجمالية التأويل من جرّاء مفارقات الصورة- النص واستظراف المستخرَج منها.

وفي لوحة تالية، يبرز (الميكي- ماوس) وهو يقرض ديوان عنترة بن شداد، ولطلب عبلة ما يحرّك الذاكرة قالت عبلة لعنترة: (يجب أن نعود يا عنترة قبل أن يوصد التاريخ علينا الباب.. الهوى للمنزل الأول، أشتاق إلى مضارب بني عبس).

ينتهي الكتاب، ويبدأ كتاب كلام آخر، حيث لا يختتَم الكتاب، إنما يدشن لحوارات تترى، من خلال مرارة اللعبة هذه المرة، وتأكيد اللوحة- النص على أن لكل تاريخ ما يمثّله، وأن من الغبن بمكان ممارسة الخلط بينهما، فعنترة وعبلة ينتميان إلى ماضٍ محدد، وإدراجهما في خانة الحاضر، يتطلب سلخهما عن كل ما عرفا به، وكأنهما لم يكونا يوماً عاشقين.

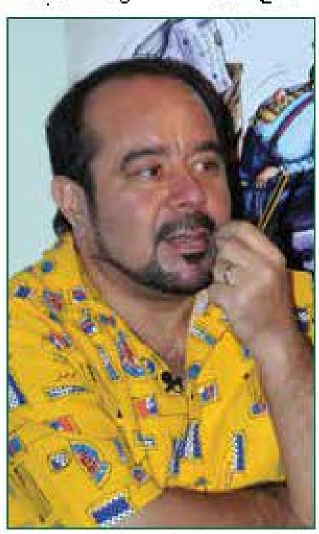
والكتاب المحدود الحجم، لامتناهٍ في حضوره الرمزي والجمالي، ولعل ما أبلغه إياتا الفنانان: إدلبي/وفاء فنياً في صنعتهما الكاريكاتيرية ذات الجاذبية الزخرفية والهندسية أيضاً، وفي إثرهما شبّاني نصياً، يؤنس لمتعة غير مؤطرة، وأرى أن في ذلك الغاية الروحية للفن، أن تحرّر التاريخ من تاريخه، وتستنطق الصامت، وتمنح العالم روحاً كوكبية.

قراءة الأمكنة داخل مدينة اليوم بوجود عنترة وعبلة تلغي الحدود بين الأزمنة بقوام إبداعي

حضور كاريكاتيري يؤنس لمتعة زخرفية كأنها روح فنية جديدة



وفاء شرف



حسن إدلبي



نجوى المغربي

غائية الدلالة والبناء عند التشكيليين

أسهمت مرحلة ما بعد الحداثة في جعل مشروعية الفكر الحر قانوناً للمنتج التشكيلي، وهو ما أعطى المدى الأوسع للفنان للعب بحرية في مساحات الفراغ، وافتتاح آفاق أرحب للتأويل من ذوي الاختصاص، كما مرودت ثقافة الاستهلاك كمنظومة أساسية لتعتلي اللوحة الجدار الأعلى في التصميم، باعتبارها المفردة الأرحب التي أزالت مناطق المقدسات والمحرمات والأسلاك الشائكة حولها، فهي طبق المصادفة- لمن شاءت أن تقذف به كاميرا الخداع البصري لعين الفنان- بدا جلياً انفتاح النص حتى إنه يمكنك ضرب فرشاة لون أعلى فم السيدة المرسومة أو على جانبي خصرها، الطرح والبنائية وتفكيك الجسد واللون، كانت أهم عوامل قراءة العمل – وهو ما اعتبر إزاحة فكرية واستنطاقاً طقسياً بينياً، أعطى نوعاً من الامتعاض لأصحاب الرؤى السابقة، ليديا سمبسون بقوتها في طرح اللوحة للتأويل من خلال هوية القارة السمراء، في حين رأى باولو ونكر، أنه يجب أن يتحرر من أي منظومة جمالية أو مهارة في العمل ويقدمه كفكرة مفاهيمية للرائي، طبقاً لاعتبار المجتمعات الأوروبية أن اللا معنى، واللا مألوف، واللا قيمة هي المتسق مع المجتمع الذي يعتبر الدهشة حدثاً اعتيادياً، لذا كانت سنسا كونسنش خاملة كسوبر سريالية مهما دافع مصممها عن بعدها الدلالي، أما تحييد اللون والابتعاد عن الحقائق فقد كانا أهم مقومات فرانك جاجا كمحفزات للإيهام البصري، وكما سعت اتجاهات ما بعد الحداثة إلى تحرير العمل من الانغلاق الفكري والسياسي والمجتمعي، فقد أدخلت ملامح- الغائية – لأجل عمل يجد فيه أكثر من مجتمع نفسه، وهو ما خلق عنصر الملمس في سطح اللوحة وجسد المنحوتة كنص مفتوح لأكثر من ممارسة.

هل اللوحة هي ما تمت رؤيته؟ إنني أضع لك أيقونات ومشاهد فقط – عليك أن تبحث أنت عن تحريضي لك، وعن الحقد والرجاء والسرعة والأمل والفساد والأداء السري بين الخطوط والأمراض المستوطنة في أحياء وجمادات المرسومة، لذا فمهما قلدوا الصورة لن يأتوا بالحوار الداخلي بين عناصرها ونمنماتها، وسيظل ينقصها السرد الطويل والقرابة الأولى بين الأرضيات وما تحمله في جوفها وفوقها، فعندما يخطط الفنان القماشة فقد أجابته الرسمة وتواصلا معاً، تتساوى في ذلك كل الفرق المدرسية التشكيلية حتى لو تهيبرت، اندكسكولا ككروسماي والكين وباسك – لا فرق بين مشاهدهم سوى التقسيم، وأن كروسماي صنع الحب وقرّب بين ثقافات الشباب وموسيقاهم أكثر، العديد من التشكيليين الواقعيين عادلوا بين نوعين من الواقعية – منهم من وظفها وآخرون استخدموها كلقطة عابرة، لا شك أن الدور الأكبر ملقى على كتف التأويل، جاكسون بلوك، أعطى النص مصروفاً باهظاً من الفوضى المحلاة باللون اللامع لسرقة بصر المشاهد، لا تكتفي بسكب الحرية في زجاجة، يمكنك أن تراقصها وتجر ذيلها وتحرضها، فتنتفخ وتمنحها شكل امرأة أو قطة، وقد تمنحها قصة شعر أنيقة.

بول موريس، يترك لك الخيار لتشاركه اللعب بخاماته وشغل يده وتأويلك أنت، فنانو روسيا هم من أعطوا انتباهاً جدياً لعنصري الوقت: فليس معنى أن المنحوتة ساكنة أنها خارج إطار الزمن، كما أن هناك علاقة أثيرة بين الظل والخط والفرشاة الملونة وشخوص اللوحة، وأقدامهم تلامس الأرض وأحوالهم بعد معيشتهم على سطح مبنى اللوحة، إنهم بلا شك مختلفون وزمنهم غير متوقف وإن بدا هكذا، بينوز جوزولي، حقق ذلك في جداريته المقدسة المعيشة طفولة ومراهقة وصعوداً إلى شباب في جولة يقترن بها الزمن بالقماش، اختلف هذا عند الانطباعيين المشغولين دائماً بإطلاق الطبيعة، فأزمنتهم الفنية ضوء دائم فقدته التكعيبية عند براك، عندما بحثت عن حلول منفردة، أحياناً تمس الشمس اللوحة وهي رائحة فيقتنص شيركاس الفرصة ويحصل على حزم من ضوئها في قماشته فتزدهر وتصيبها وجاهة، هي غروب في سانتا مونيكا، التي أذابت الغروب في سحر الرؤية، وكلما مرت السنوات ازدهرت ألوانها أكثر، حين هزمت الحداثة الإنسان أصبح النحات مطأطئ التشكيل منهاراً، واعتقد أن المبالغة حلاً أمثل للربت على الكتف والدوران في صلاة لمصلحة الإنسان، فتربعت القطع الكبيرة الصماء البازلتية ذات الألوان الفراغية المقطوعة من الغامق، المقربة من السرياليين حتى على أماكن عرضها، المعرضة دائماً للاستجواب من كل راءٍ ومارٍ، والحق أننا جادون للنيل منها والحصول على اعتراف يضمن لنا مظلة تأمينية لمواصلة العيش، بصر وفكر وإيحاء وبروز – نراها وتستكشفنا.

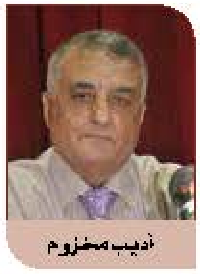
الصدمة الدائمة أمام ما كريت، وأدوات كاتره، كثيراً ما تظهر الصلابة في التفاصيل، ويكون الاسترخاء منسجماً مع المثالية حين يلتقيان في مولبابن، وعظمة كيز عناية بالكمال والجمال لا بد أن تمنحنا أناقة مفرطة، فسيدة سيزان العجوز، حاضرة تعبيريتها بصاروخية ما بعد القرن العشرين، التشكيليون الحاذقون يأتون بالقماشة ويرشونها بالجواهر واللآلئ الثمينة ويرسمون وسطها أميرة ساحرة، أصحاب الأداء الحسي لهم الجمهور الحسي – بوتيرو وروبنز، صعدا باللون والجسد والانبهار وضبط الوقت، فلم ينته عصر لوحة ضبط وقتها بل ازدادت توهجاً وعمقاً، لا خلاف أن ثقافة العالم هي تاريخ فنه: لذا كان حظاً وافراً لملمته الإمبراطوريات الغابرة من فنانيها، الذين لم يغدق الزمان بمثلهم ثانية، ليست غربة بل تيهاً جسدته التجربة العلمية لتشي هوانج، الذي لا تكاد تلامس الفرشاة قماشته المصنوعة من اللا قماش، لا ترسيخ لقيم جمالية، ليس سوى ضجة وضوضاء بلا نص، هلاوس بصرية تراها على اللوحة هي بالفعل الصدق الفني، لكن يبقى السؤال: هل هو الصدق الفني في واقعية مجتمعية، أم صدق الأداء الفني التمثيلي؟ على كل حال فالتقاء اليد بالجسد (اللوحة) هو عمل عظيم بين التشكيلي وأمه الخامة، حتى لو استلقى الجمهور مع هنري مور أو بيكمان، فكلاهما أحد فصول التعرف إلى النفس، هو وصول مضطرب، لكنه على أية حال وصول بقماشة ولمحات من لون بطعم الضوء.



ظلال التراث والمرأة وذاكرة الطفولة

نبيل السمان

لوحاته تعبيرية بروح عربية



أديب مخزوم

يتجه الفنان التشكيلي نبيل السمان في لوحاته لإظهار كثافة الملمح التعبيري والطفولي، وهو بالرغم من ارتباطه الوثيق بتداعيات اللمسة اللونية العفوية، التي أطلقتها صالونات العواصم الأوروبية في القرن العشرين، فإنه يستعيد في لوحاته الأجواء التاريخية والتراثية، وهذا يعني أنه يريد دائماً تقديم لوحة تعبيرية حديثة بروح عربية.

ولقد أظهر في أعماله السابقة والجديدة، قدرته على تجسيد الأشكال والعناصر بحساسية خطية ولونية لافتة، وفي لوحاته الأحدث أكد رغبته المطلقة في العودة إلى أجواء طفولته المنسية، واستعادة أحلامه الضائعة، وتجاوز ما تعلمه على مقاعد الدراسة الأكاديمية، وهو في ذلك يظهر تطور تجربته وتنوعها وارتباطها بالتراث والمعاصرة، في احتمالاتها التشكيلية الرمزية والدلالية والذاتية، إضافة إلى كشف تأثيرات الطفولة التي تغلغلت في نسيج تجربته الأحدث المتجهة نحو جمالية التكثيف والتبقيع اللوني.

ويشير نبيل السمان، إلى أن والده غالباً ما كان يصطحبه معه إلى محترف الفنان الرائد الراحل فاتح المدرس، ويشجعه على الرسم، وفي مراحل سابقة حملت لوحاته الكثير من الإشارات العقلانية، وضمن صياغة متفاوتة ما بين التعبيرية والرمزية، مع جنوح واضح نحو جمالية المزج ما بين الإيقاعات التراثية الزخرفية والتاريخية والمعمارية والعناصر الإنسانية، وبالأخص المرأة، التي جعلها أكثر جاذبية وأناقة وجمالية، وتميزت لوحات تلك المرحلة بشاعرية مرهفة شديدة الحساسية والتكثيف، حيث منحتنا الشعور بإمكانية الاستفادة من ملامح الصياغة التعبيرية الحديثة وغنائية الألوان العفوية، التي جسد من خلالها عناصر المرأة، مستفيداً إلى حد بعيد من تداخلات العناصر الحضارية،

ومؤكداً قدرته على التحكم بليونة خطوط الرسم، المشابة بطلاقة وحرية عبر المنهج الجمالي للوحة الفنية المعاصرة.

ثمة خط عام تتمحور فيه تجربته، برغم كل التعديل والتطوير والتنويع الذي يبرز في لوحاته، هذا الخط يمكن ملاحظته، في عودته في كل مرة إلى ذاكرة شرقية زخرفية في أكثر الأحيان، وهو في ذلك يستطرد إلى إشارات هندسية تجريدية في أقسام متفرقة من اللوحة. وتشكل المرأة محوراً أساسياً لموضوعات نبيل السمان، وهو يتركها تعطي كل ما تملكه من حالة تعبيرية وجمالية، وبقدر ما يركز لإبراز جمالها، فهو يتخلى عن حضورها المادي والجسدي، حيث يقوم في أحيان كثيرة بتغييب تفاصيل وجهها وجسدها عبر ايقاعات وحركات اللون العفوي، الذي يوصلنا إلى إمكانيات تعبيرية تجمع بين الحزن والفرح.

هكذا تتحول مشاهده النسائية في أحيان كثيرة، إلى بناء داخلي لا يبقى منه إلا الظلال، التي تبدو غير منفصلة بالتالي عن ذلك الطهر الروحاني، الذي يتطابق بالطبع مع الروحانية المشرقية، المفتوحة على الصمت الأزلي الأبدي القريب من لغة الأيقونة.

إن المرأة أو مجموعة النساء والأطفال في لوحاته، هي مفردة أساسية يركب منها عناصر لغته التشكيلية، وهو من هذه الناحية يبدو مستقراً على هذا الموضوع منذ معرضه الأول، فهو يرسمها ويعيد رسمها مرات ومرات، من دون أن تتطابق لوحة الأمس مع لوحة اليوم، إنه يعمل دائماً على إيجاد صيغة تشكيلية جديدة، تجمع بين رموز المرأة وعناصر من التراث العربي، ولقد أدخل الى لوحاته الأحدث عناصر تعبيرية ورمزية كثيرة (السمكة، الديك، القطة، الغزال، الثور، البومة، الحمامة، العصفور والتشكيلات النباتية والصامتة والزهور وغيرها)، وهو في كل الحالات يبحث عن لغة فنية حديثة، في حركات هذه العناصر، التي تتداخل وتأخذ أحياناً شكل الدائرة، وتلبي رغبة لديه في بسط مساحات زخرفية، محافظاً فيها على عفوية تحرك الضربات التلقائية، ولمسات الألوان الذهبية والفضية، في بعض الأحيان.

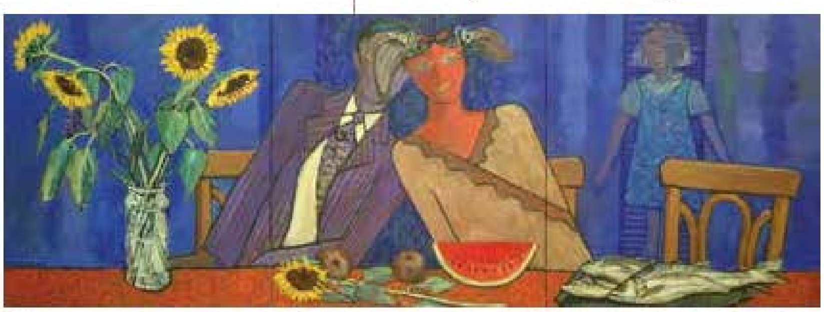
ويبدو نبيل السمان لاعباً ماهراً في تشكيل اللوحة، والتحكم بحركة الخطوط، حيث تتواثر عناصره الإنسانية والحيوانية والنباتية والمعمارية، من مخيلة مجددة ومبتكرة، تقترب تارة من أجواء الزخرفة الشرقية، وتارة أخرى من أجواء البيت الدمشقي القديم.

وهو يكسر - كما أشرنا- البنى الزخرفية الهندسية، ويقدم أشكالاً جديدة، تتداخل فيها العناصر المختلفة، كما يأخذنا إلى استحضار مناخ البيئة الشامية، بقططها الأليفة وأجوائها الشعبية. مثلما تساعد على إبراز حركة الأشكال النباتية والشجرة، التي تحضر أحياناً في فضاء اللوحة.

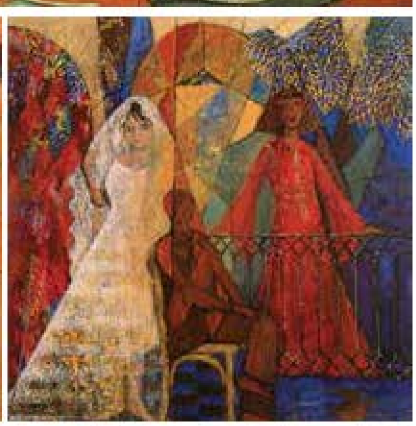
وإذا كان نبيل السمان يركز، في معارضه، على البنى الزخرفية الهندسية الشرقية، فإنه في عدد كبير من لوحاته، يعمد إلى تصوير المرأة أو مجموعة من النساء أو العائلة، دون الالتزام بالنمط الواقعي، وهذا يدخله مباشرة في البنية التشكيلية والفنية المتجهة إلى صيغ إيقاعية حرة، تجعله يبسط الأشكال والعناصر ويطوعها للوصول إلى عمق اللوحة الحديثة والمعاصرة، فنلحظ أشكاله الإنسانية تنطلق من الواقع وتبتعد عنه، حين يعمد إلى التبسيط والتلخيص وتحويل الأشكال الإنسانية إلى خيالات لونية في كثير من الأحيان، وفي بعض لوحاته، يقدم تداعيات

تتميز لوحاته بشاعرية مرهفة شديدة الحساسية والتكثيف

تشكل المرأة محوراً أساسياً لموضوعاته ذات السمة التعبيرية الجمالية









خط عام تتمحور فيه تجربته يتمثل في العودة إلى ذاكرة شرقية زخرفية

طفولية، فنلحظ في أماكن متفرقة منها أشكالاً تنطلق من ذاكرة طفولية بعفوية وتلقائية، تستفيد من رسوم وفنون الأطفال.

يرافق هذا التبسيط في الأشكال الإنسانية تبسيط وعفوية في أسلوب صياغة الزخرفة الشرقية، فهو لا يبتعد عن المنحى العفوي في بناء الزخارف، التي تتركز على أرضية بعيدة عن التزيين والإبهار اللوني، مشكلة بذلك صيغة فنية حديثة، تتداخل أو تتجاور مع الأشكال الإنسانية المبسطة، إضافة إلى المساحات اللونية التي تقترب من أجواء الجدران القديمة، والتي تأخذنا إلى الإحساس بتلك الرسوم التي يصوغها الأطفال.

ثمة تقنيات عديدة، يعمل فيها على اختصار الأشكال، فهناك تقنية حفر طبقة اللون في اللوحات الصغيرة، كما أن هناك استخدامات تتنوع من طريقة الرسم على ألواح مصقولة، إلى الورق، وصولاً إلى الرسم على القماش، ومثلما تتنوع السطوح تتنوع أيضاً المواد اللونية المستخدمة، من الأكريليك إلى الباستيل والزيت والمواد الأخرى.

هكذا عمل منذ البداية، على إجراء التجارب الكثيرة على مساحات لوحاته، ولقد وجد شخصية فنية لها سماتها وتميزها، وقدم من خلالها قبل أي شيء آخر رؤى تشكيلية بصرية لها علاقة بالماضي والحاضر في آن.

وإذا كان نبيل السمان قد ركز في معارض سابقة، على استعادة تداعيات من التراث الأثري السوري القديم، فإنه في لوحاته الأحدث، يعمل لإيجاد فضاءات تراثية جديدة تتناسب مع استكشافاته التي وصل إليها، وبذلك يؤكد قدرته على الحركة والتنويع، وبالتالي استطاع تطوير منهجه ورؤاه، محققاً إيقاعات انفعالية ووجدانية داخل الإطار العام المنتظم في لوحاته.

بين أعمال نبيل السمان السابقة والجديدة، تقارب واضح لجهة العمل بالجهد الجاد، بعيداً عن الاستسهال والفوضى والعبث التشكيلي غير المنتج لأي فن، لا سيما أن تجربته تختصر وتنجلي بتسارع واضح، بكل ما في تجربته من تنوع تقني في استخدام المواد، وهو يركب المساحات اللونية بكثير من التركيب والحساسية المرهفة، التي تستبعد أي إغراء تزييني سطحي، وهذه الطريقة تحرك سكونية اللوحة، وتذهب بها إلى الشاعرية البصرية، وقد تتأتى هذه الرؤى الشاعرية أو الشعرية من إحساسه بضرورة تحريك المساحة الصافية، بإضافة لمسات أو خشونة تساهم في إبراز نغمية بصرية تنسجم مع السياق التعبيري العام في اللوحة.





المرأة والطفولة مفردتان أساسيتان في لوحاته

يركز على البنى الزخرفية الهندسية الشرقية التي تجمع بين رموز المرأة والعناصر النسائية والمعمارية



الفنان نبيل السمان

نبيل السمان من مواليد (١٩٥٧)، درس الفن في محترفات كلية الفنون الجميلة في دمشق، وأقام أحد عشر معرضاً فردياً، توزعت بين دمشق وبيروت والكويت وغيرها، إضافة إلى مشاركاته في معارض البينالي، التي أقيمت في دمشق واللاذقية وحلب ولبنان وجنيف وكندا- مونتريال وغيرها، وله دراسات خاصة حول فنون الأطفال، وأقام ورشات عمل للأطفال، وشارك في ورشات عمل مع فنانين محليين، ومن جنسيات مختلفة، ونفذ العديد من الديكورات لمبانٍ رسمية وخاصة، وله لوحات جدارية في سوريا وعمان والكويت.

الكلمة المشكاة

لماذا تصمت المجلات الثقافية الجادة؟



أنيسة عبود

هو السؤال الذي لا يكفّ عن الدوران على أبواب المثقفين، لماذا؟ لماذا تصمت الدوريات والمجلات الثقافية الجادة، على الرغم من هذا الضجيج النافر الذي يجتاح الوطن العربي؟ لماذا يصمت الورق الأبيض عن الضرورات القصوى للكلمة؟ وكيف سيجد الأدباء النوافذ المفتوحة لإطلاق ترانيم الجمال والكلام المباح؟ أليست الصحف والمجلات هي الصفحة الأولى للأديب كي يتكلم عن نفسه ويقول كما قال زرادشت وبطريقة جديدة هذا هو أنا.. وهكذا أنا أكتب؟

لقد كثرت حالات توقف الجرائد والدوريات الثقافية المعروفة التي كانت تلاقي رواجاً في سوق الإعلام والأدب، إلى أن طال هذا التوقف معظم المجلات الثقافية العربية، ذات التاريخ الطويل والمهم في الحراك الثقافي وفي تلاقي المبدعين وتعارف أقلامهم ومواهبهم، وإيصال الجديد من الابتكارات الشعرية والروائية والنقدية.

من هذه المجلات التي كانت متابعة من القارئ العربي، والتي أغنت المشهد الثقافي: (مجلة الكرمل)، و(الآداب)، و(الطريق)، و(العربي)، وما يتفرع عنها من مطبوعات، ومجلات أخرى كلها للأسف توقفت -على الرغم من استغاثة الأقلام والكتّاب- لأسباب يجهلها القارئ. ثم كرّت السبحة وطالت الجرائد والدوريات الفصلية، ما أثرّ في الحراك الثقافي والأدبي بالساحة الفكرية العربية، حيث أغلقت أبواب النشر أمام المبدعين، خاصة الشباب منهم؛ لأنها كانت بمثابة الاعتراف بمواهبهم وتميزهم. وكنت كلما أغلقت مجلة وأقفلت أبوابها أشعر كأن صديقاً عزيزاً هاجر أو غاب ولن أراه ثانية، وتصيبني حسرة الخسارة للمشروع المعرفي والأدبي، الذي بدأ يزدهر ويعطي أكله في السنوات الأخيرة، وخاصة الرواية.

> **انطلاق مجلة (الشارقة الثقافية) يمثل بارقة أمل وتعويضاً عن مجلات غابت عن المشهد الأدبي**

لم تكن بوارد الوضع المادي للدوريات الثقافية.. ولا بوارد صعوبات الحركة والتنقل للمجلات بين البلدان العربية، كان ما يشغلنا المجلات التي تشكل منابر للمبدع وللمتلقي معاً، لكن طوينا خيباتنا - كعادة المثقف العربي - وصمتنا مع الصامتين وسط الضجيج الإلكتروني، وما ينجم عنه من تشتت وضياع للمقاييس الفنية والإبداعية واختلاط الحابل بالنابل، بخاصة أننا -نحن العرب- شعب لا يقرأ بعكس شعوب العالم التي تجد في القراءة ضرورة وحاجة كما الغذاء؛ لذلك غابت موازين الجودة والابتكار.. كل كتابة تحتاج إلى (اللايك) وكل (لايك) تخلق أديباً مهما كان طرازه ومستوى أدبه.

غير أن الصمت بدأ يتخلخل قليلاً، فظهرت بارقة أمل أدبي مع ظهور مجلة (الشارقة الثقافية) التي يديرها فريق من الإعلاميين المحترفين في مجال الصحافة والفكر والإعلام، فتسع المجال للمبدعين ليكونوا فاعلين وموجودين دائماً، وشعرت بأن (الشارقة الثقافية) تجسيد جديد لمجلات غابت بذات النهج وذات المسيرة.. حيث الاهتمام بالأدب حصراً، وبالثقافة والفكر والمعرفة عموماً، وتعمل على التواصل شرقاً وغرباً مع المبدعين العرب، في وقت نحن بأمس الحاجة فيه إلى الدوريات الهادفة فكرياً، ولها مشروع ثقافي مميز يعمل على إحياء الذاكرة الأدبية والجمالية، عبر ابتكار ذاكرة حديثة تتلاءم مع المولود الجديد (الشارقة الثقافية).

وربما لن يطول الوقت كثيراً حتى تعود دوريات أخرى عن صمتها، أو حتى تنبلج أسماء جديدة لدوريات ثقافية مهمة.. لأن الكتابة على ورق محسوس وملموس يشكل متعة وإغراء وجاذبية أقوى وأروع من الكتابة على مواقع التواصل والنشر في مجلات إلكترونية؛ فنحن شعب مازلنا في طور اللمس لنتعرف الأشياء والألوان، ولم نصل بعد إلى الأطوار التي وصل إليها الغرب في الاعتراف بالصحافة الإلكترونية، وتقدير أهميتها، إذ تبقى بالنسبة للمبدع العربي (أي الصحافة الإلكترونية) هي النسخة غير الأصلية.. بينما النشر في مجلة مثل (الشارقة الثقافية) يعني النشر في الأصل وما تبقى تفرعات، وكأن هذه المجلات هي وحدها التي تعطي المصداقية للموهبة كما لو كانت مجلة محكمة.

ولنعترف، نحن المثقفين، الذين اعتدنا التعامل مع هذه المجلات بأن توقفها أو غيابها عن السوق يشكل غصة لنا، لأن غيابها يعني غياب التواصل مع الكتاب العرب، فهذه المجلات ليست مجلات محلية أو إقليمية، بل هي مجلات واسعة الطيف والانتشار.. ونأمل أن يأتي اليوم الذي تستعيد فيه كل المجلات المتوقفة.. وأن يقيض الله للثقافة والمعرفة أشخاصاً يؤمنون بالفكر والقلم، ويساهمون في إذكاء نار المعرفة والإبداع على امتداد الوطن العربي، الذي هو بأمس الحاجة اليوم إلى مشكاة المعرفة والجمال والمحبة.

لقد طحنت أقلامنا العتمة.. واعترانا الخوف من نزيف الحروف الهباء.. غير أن الأمل معقود على أصحاب الفكر النير، المؤمنين بالكلمة على أنها كانت في البدء.. والبدء لا ينتهي بل يستمر ويعطي عبر توالي الأيام والأجيال، لتظل المعرفة هي العليا والجهل في حضيض الظلام البائس.



نور حروفه أقرب إلى التأمل الصوفي

عزيز عمورة

من علامات التشكيل الفلسطيني



محمد العامري

رحل الفنان عزيز عمورة (١٩٤٤-٢٠١٨) بعيداً عن بلدة (الطيرة) في حيفا، مسقط رأسه، شأنه شأن كل الفلسطينيين المهجرين من أوطانهم، وهو ممن قاسوا النكبة الفلسطينية، ليأتي إلى عمان ومن ثمّ يرتحل إلى بغداد لدراسة الفنون الجميلة في العام (١٩٧٠) وبعدها عاد إلى الأردن ليعمل مدرساً للتربية الفنية، عمل في وزارة التربية والتعليم (مدرسة ضرار بن الأزور الثانوية) بعمان (١٩٧١ - ١٩٧٤)، وكذلك عمل في (معهد المعلمين في عمان ١٩٧٥-١٩٧٩).

ثم انتقل ليعمل مُدرساً في كلية التربية والفنون بجامعة اليرموك (١٩٨٣–١٩٩٦)، ومُدرساًفي كلية الفنون والتصميم بالجامعة الأردنية (٢٠٠٣) لحين وفاته في العام (٢٠١٨).

الفنان عزيز عموره قضى عمره بعيداً عن بلدته حيفا، لذا فقد كرس جلّ إبداعاته في الشتات الذي توزع بين العراق ولندن والأردن، حيث قدم سلسلة من الأعمال في الحبر عن مجزرة صبرا وشاتيلا، والتي كانت تسجل بصورة تعبيرية قسوة وفظاعة الكيان الصهيوني، الذي لاحق التجمعات الفلسطينية في شتات بيروت. يقول درويش في قصيدة مديح الظل العالي: (صبرا.. تقاطع شارعين على جسد، صبرا.. نزول الروح في حجر، وصبرا لا أحد، صبرا هوية عصرنا حتى الأبد).

لقد كان للفنان الراحل عزيز عمورة الفضل على جيل بأكمله، عبر إشرافه على تعليمهم أصول الرسم والتخطيط والتلوين، ومن بين هؤلاء الفنان غسان أبو لبن، وأحمد أصبيح، والنواهضة وغيرهم، فكان يؤمن بضرورة تعلم الرسم أولاً قبل الذهاب إلى تنويعات الحداثة والتجريد، كردة فعل واضحة على المدعين الذين داهموا الساحات التشكيلية، من دون وعي أو معرفة بأصول الفن.

كان هاجسه منذ البدايات الطفولية بالرسم والصور الفوتوغرافية بالأسود والأبيض، فكانت تأسره الموجودات الموشاة بالرسوم والتطريز والنقوش على الجدران، وظل الرسم محور حياته الذي يتحرك من خلاله، ويقدم خطابه السياسي



عزيز عمورة

> كرّس جلّ إبداعاته معبراً عن مرحلة الشتات وذاكرة الألم

العميق عبره، لقد جرب الراحل رسم الطبيعة والوجوه لكنه ظل مشغلاً بشكل أساسي بقضيته فلسطين، فقدم نماذج مهمة عن مجزرة صبرا وشاتيلا خاصة وعن المأساة الفلسطينية عامة.

لقد استعان عمورة في سلسلة أعماله عن (صبرا وشاتيلا) بفضاء قصيدة الشاعر الراحل محمود درويش (١٩٤١-٢٠٠٨)، حيث عكست الأعمال حالة من البؤس والإحباط لأجساد تكسوها بعض كلمات القصيدة، من باب تعميق صورة بشاعة المجزرة، حيث تتقدم العمل نساء حزينات ومنكسرات، وفي الخلفية مجموعة من الشهداء (أجساد عارية من الفتيان)، بطونهم منتفخة كدلالة على إهمال الأجساد في زمن المجزرة، هي أجساد متروكة في زقاق صبرا وشاتيلا، تركت بلا قدسية، وبهمجية لم يكن لها مثيل، جاءت أعمال عمورة لتعبر عن تلك المأساة الإنسانية، وفضح مرتكبيها من الصهاينة، كذلك أنجز عمورة مجموعة من الأعمال في العام (١٩٨٢) عن صبرا وشاتيلا، ففي مجمل أعماله التي تخص موضوعة صبرا وشاتيلا، التي تعد فعلاً جنائزياً قاسياً، تبدو الكائنات مهزومة وصامتة، متشحة بالهموم الكبيرة من هول المشهد وبشاعته.

أعماله تتخذ من أسلوب التبسيط وسيادة الألوان الترابية والبرتقالية والأخضر فضاء لها، فالإنسان يظهر من خلال مساحات واسعة تشكل مفارقة مع الكتلة الإنسانية التي تجمع بين النحت والرسم؛ تلك الكتل الإنسانية التي شكلت خصوصية عمورة، عبر مجموعة من التحويرات الفنية الذاهبة نحو الاختزال الفني القوي، وبدت تلك الأشكال ضمن مناخها الفني أقرب إلى الفعل الدرامي الحزين، وتحققت تلك الأجواء عبر المجموعات اللونية الحارة المطروحة في العمل.

وطرح من خلال تلك المرحلة همه كفلسطيني شُرّد من مدينته الساحلية حيفا، فبدت أعماله مشوبة بالفقد والحزن، وأشار إلى ذلك في شهادة قدمها بدارة الفنون في العام (٢٠٠٠) قال فيها: (أصبحت الألوان الترابية تطغى على أعمالي مع القليل من البرتقالي والأخضر، ومواضيعي متمحورة حول الحزن الإنساني، ممثلاً بالتشرد الفلسطيني حيث الشخوص باستداراتها وانحناءاتها، مع التأكيد على بعض نقاط التشريح المهمة التي تخدم المضمون).

> تتلمذ على فنه العديد من الفنانين الفلسطينيين الذين تعلموا منه أصول الرسم والتلوين

استطاع عمورة أن يحوّل الحالة الفنية المقاومة إلى نداء جمعي، وثقافة متينة تتصدى لعدو تعمل ماكينته الإعلامية الشرسة على مدار الساعة على محو الماضي





رسم البورتريه بأسلوب انطباعي معبر







مجموعة من أعماله الحروفية الشفافة

الفلسطيني وذاكرته وحاضره أيضاً، في سبيل تغيير ملامح الأرض والتاريخ معاً، بوصف الذاكرة هي الأفق الأنطولوجي الأهم لمعرفة التاريخ وفهمه.

وتشير الفنانة والباحثة الدكتورة وجدان علي بقولها: تتميز أعمال عمورة الزيتية المبكرة بحساسية انطباعية، وألوان دافئة يستوحي مواضيعها من الأشخاص والمناظر المحيطة به، بينما يغلب طابع العفوية والدقة معاً على تخطيطاته المتقنة بالحبر، والتي انتقل بها إلى أسلوب التنقيط فيما بعد، وقد برع عمورة في رسم الوجوه والبورتريه بأسلوب انطباعي معبر.

لقد كانت المأساة الفلسطينية تعيش مع الفنان عمورة، لكنه ظل يهجس بذاكرته البعيدة عبر الرسم، فكانت صبرا وشاتيلا هي العنوان الأقوى لاستنفار الذاكرة وإنجاز مجموعة من الأعمال التي اكتسبت خصوصية مختلفة، أعمال بلا صراخ لكنها تسرب لمشاهديها الحزن والقنوط.

لم يتوقف عمورة عن التجريب، فقد ذهب إلى الحروفية، وأنجز مجموعة من التعقيدات الحروفية الشفافة في العمل الفني عبر مسارين؛ المسار الأول ويتمثل باللوحة الحروفية الخالصة، التي تعتمد على تشكيلات الخط العربي والعبارة، أما المسار الثاني فقد زاوج بين الشكل الإنساني والتشكيل الحروفي، لتبدو أعماله في هذه المرحلة أقرب الى الفعل الشبجي الدقيق، سجادة من الحروف المتراكمة والمركبة محكومة بشفافية الألوان المائية، تبث حالة من النور الأقرب إلى التأمل الصوفي في هيئة الحروف ووجودها في العمل الفني. ويبقى الراحل عزيز عمورة، واحداً من علامات التشكيل الفلسطيني التي لا تنسى.

أعماله تتخذ من أسلوب التبسيط وسيادة الألوان الترابية فضاءً لتكوين الكتل الإنسانية

برع عمورة في رسم الوجوه والبورتريه بأسلوب انطباعي معبر وحروف محكومة بشفافية اللون



نساء حزينات منكسرات



محمد الحمصي

المسرح والموسيقا شكّلا ملامح

الثقافة الإسبانية

لا يمكن التحدث عن مسرح القرن السادس عشر في إسبانيا، دون التطرق إلى «لوبي دي فيغا» الذي أطلق عليه «ميغيل دي سرفانتس» صاحب دون كيشوت لقب (وحش الطبيعة). كان لوبي دي فيغا شاعراً وكاتباً مسرحياً هاماً في عصره الذي وصف بالذهبي، فخلال تلك الحقبة بدأ المسرح يشكل ظاهرة جماهيرية. وفيها أسس «لوبي دي فيغا» الكوميديا الجديدة، ليوفر نمطاً خاصاً للمسرح، فخلط المأساة مع الملهاة مستخدماً خياله الخصب ممّا سمح بتجديد الفن المسرحي. وهنا يجب أن نتكلم أيضاً عن كاتب مسرحي آخر، من المدرسة الفلنسية، ربما كان الأكثر أهمية في عصره، إنه «غيين دي كاسترو»، الذي استوحى من «لوبي دي فيغا»، الكوميديا الجديدة، فكتب خلال حياته نحو (٣٥) عملاً مسرحياً، أشهرها «شباب الثيد»، الذي لم يكتب خلال القرن السادس عشر، وإنما في بدايات القرن السابع عشر. وتدور موضوعاته الرئيسة حول مآسي النبلاء والزيجات غير السعيدة. في تلك الحقبة أيضاً برز «خوان رويث دي ألاركون» كواحد من كتّاب المسرح الكبار. ومن أعماله يمكن ذكر «الحقيقة المشبوهة»، و«أفضال العالم». وعلى الرغم من أنه ولد في منتصف القرن السادس عشر تقريباً، فإن أعماله لم تنشر إلا خلال القرن السابع عشر. وكذلك أنطونيو ميرا دي أميسكوا، تيرسو دي مولينا، ميغيل دي سرفانتس، وغيرهم كثيرون، كلهم كانوا كتّاباً مسرحيين كباراً. كتبوا وأبدعوا خلال العصر الذهبي للأدب الإسباني.

لويس دي فكتوريا أدخل الإيقاعات الموسيقية والكورال فحقق نقلة فنية نوعية

في تلك الحقبة عرفت الموسيقا عصرها الذهبي في إسبانيا، فالملحن توماس لويس دي فكتوريا، اعتبر من أعظم الملحنين الكلاسيكيين والصوفيين الإسبان. وكذلك خوان دي إينثينا، وماتيو فليتشا، وكريستوبال دي موراليس، وبيدرو دي بلسترانا، وخوان بالكيث، ودييغو أورتيث. ويمكن القول إن الكثيرين منهم تأثروا بالملحنين الطليان. لأن الموسيقا في تلك الحقبة كانت تدور في فلك الخدمة الدينية، قبل أن تتطور وتتحرر وتتناول القضايا الملحة في الحياة اليومية لمختلف فئات وطبقات الشعب الإسباني معبرة عن آماله وطموحاته وتطلعاته لا سيما عند توماس

حدث تجديد في المسرح الإسباني على يد «لوبي دي فيغا» عندما دمج المأساة بالملهاة

لويس دي فكتوريا الذي نشر (١٧٠) عملاً خلال حياته منذ عام (١٥٧٢)، أضاف من خلالها الصفات التقنية للفن الإسباني إلى الخصوصية الثقافية والدينية، موسيقاه كانت عميقة جداً ومليئة بالمشاعر الزاهدة. فأدخل إليها الإيقاعات الموسيقية والكورال مع طابع روحاني وتجريبي في الغالب. كانت تعجبه الألحان الطويلة والبسيطة، مع تقنية أقل وغموض أكثر، ألهمه «لوبو ألونسو» كثيراً فاعتبره مساوياً له.

يمكن القول إن المجموعة الأولى من أعمال الغيتار الإسباني، ألّفها لويس دي ميلان عام (١٥٣٦) خدمة لبلاط دوق فالنسيا، ثم عرّف موسيقا الغيتار على أنها أداة شعبية لذاك العصر، وليست أداة بيد البلاط. عندها فقط انتشرت آلة الغيتار في جميع أنحاء أوروبا، من خلال عدد من الأرستقراطيين والتجار، وكانت تلك الحقبة بحق مهمة جداً للموسيقا، لكن فيها فقدت الكثير من الأعمال الموسيقية إلى غير رجعة.

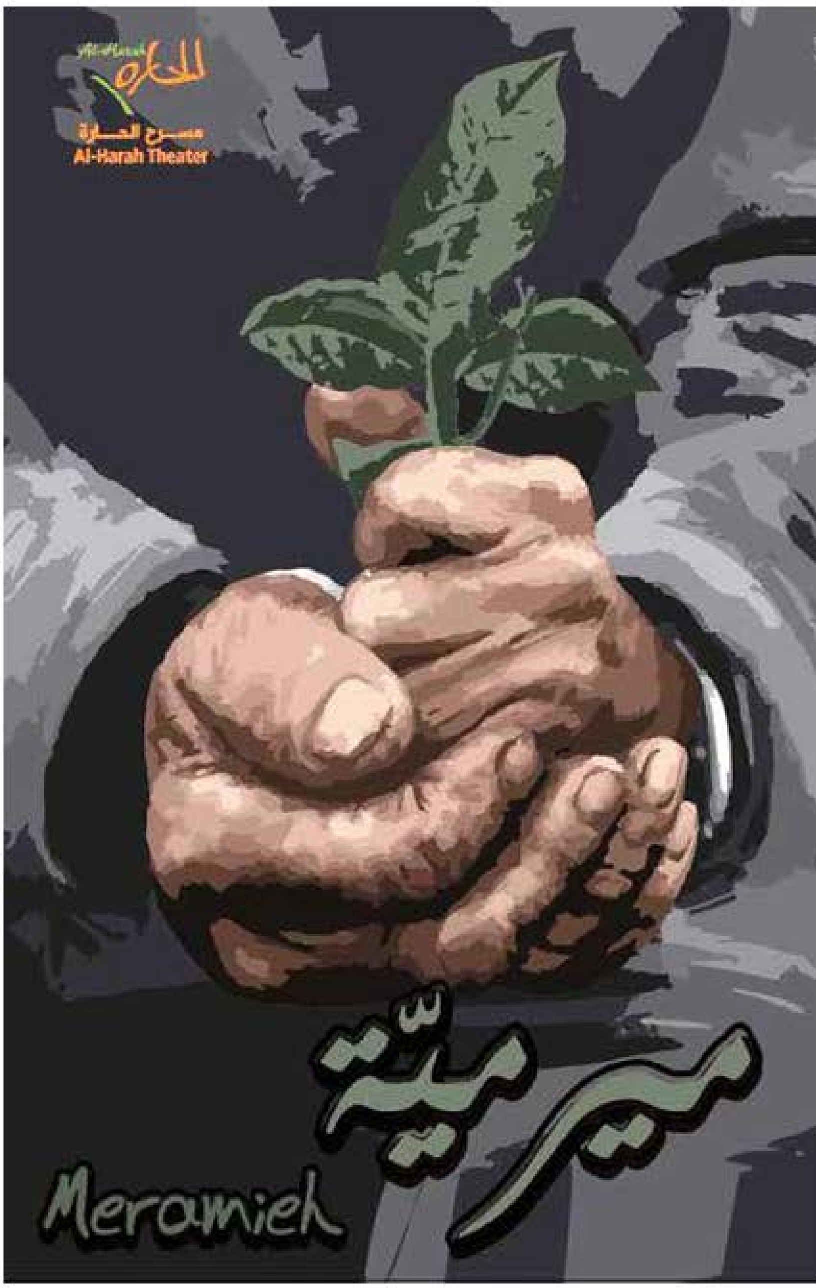
تحت مسمى مسرح الشهادات

(ميرميّة)

عرض مسرحي يوثق مأساة الفلسطينيين

سما حسن

ضمن مشروع كبير ظهرت هذه المسرحية على الوجود، وتحت ما يسمى بمسرح الشهادات، تم إنتاجها بمجهود كبير من طاقم فلسطيني مميز، يعنى بكل صغيرة وكبيرة، فقد تم إنتاج مسرحية (ميرميّة) وبدأ عرضها تزامناً مع الذكرى المئوية لوعد بلفور المشؤوم، بهدف إثراء الرواية الفلسطينية التي تتناول النكبة الفلسطينية في العام (١٩٤٨) تحديداً.



بوستر المسرحية

ويمكن أن نقول عن هذه المسرحية أيضاً إنها (أنثلجنسيا) المسرح للنص المكثف، حيث تراوح الأداء فيها ما بين المعقد والمبدع المختص بتعميق الثقافة النقدية من ناحية والعمل على تطويرها، ومن الناحية الأخرى تحفيز المثقف للانخراط في القضايا المجتمعية غير الظاهرة، والتي ما إن تفوح رائحة (الميرميّة) حتى تنتبه كل جراح المكلوم الفلسطيني وتنتبه وتثور أوجاعه.

تدور المسرحية حول ست قصص حقيقية لأشخاص فلسطينيين، في فترة ما قبل النكبة وبعدها، فحين يغلي الحنين في قلوبهم كما تغلي أوراق (الميرميّة) التي تنبت على جبال فلسطين (نابلس والقدس) خصوصاً، ليستذكر هؤلاء الأشخاص الستة القصص والمواقف الشخصية، التي مازالت راسخة في ذاكرتهم، وكلها قصص حقيقية تحمل المشاهد في رحلة في أعماق الذاكرة الفلسطينية، حيث استعانت المخرجة بالحواسّ الخمس لتقديم العمل المسرحي، فاستمع المشاهد إلى موجزٍ توثيقي عن حياة أصحاب الشهادات، وعن قراهم وبلدائهم التي اقتُلعوا منها، وتخللت الموسيقا والأغنيات أحداث المسرحية، حيث استمعوا إلى أصوات الرّصاص وقذائف الطائرات التي ألقيت على رؤوس المهجّرين، إبّان رحلة التهجير المرعبة.

كما تم عرض صور للرُّواة معلقة فوق جدارٍ من حديد، وسلك طويل شائك ملتوٍ، وشجرة زيتون، وبابور وآلة تسجيل قديمين، أما (الميرمية) التي كانت تغلي على البابور؛ فكانت رائحتها تفوح في الجو طول فترة العرض.



مشهد من العرض المسرحي

الممثلان فاتن خوري ونقولا زرينة، عملا كفريق متناغم، حيث استطاعا بإشراف المخرجة ميرنا سخلة الدمج بين الشهادات الست في الربط بين الذاكرة الفردية والجماعية، وفي إشارة لا تخلو من ذكاء إلى العلاقة التي لا تنفصل بين الحقوق الفردية والجماعية لأبناء الشعب الفلسطيني، وصوت الرصاص والقذائف التي ألقتها الطائرات لم ينقطع أثناء العرض، إشارة إلى أن المأساة مستمرة، ويكفي ما يحدث لأهل غزة في الوقت الحالي ليؤكد ذلك.

الراوية (فريال عوض) وضعت يد المشاهد، الذي لم يعاصر نكبة فلسطين، على صور من حياة الفلسطينيين في بلادهم قبل العام (١٩٤٨)، حيث سمع الأغاني والأناشيد وقت حصاد الزيتون، وهو الذهب الأخضر لفلسطين، ومراسم وطقوس حياتهم البسيطة والجميلة التي حرمهم الاحتلال منها.

وسمع المشاهد الصوت القادم من على خشبة المسرح للراوية فريال عوض، وهي تصف الحياة قبل النكبة حيث تقول: (شو لشي حلو، جد الزيتون، نغني مع الشغيلة، أمي تسوي لهم أكل، ونطعم الشغيلة، ونوكل معهم، وأبوي وإخوتي كانوا معنا، كانوا إخوتي يقعدوا يوكلوا مع الزلام وإحنا مع النسوان، كل العيلة تطلع مرة وحدة مشان نخلص في ساعة، ونوديه على المكنات، درس الزيتون كنا نشتغل كل الليل، عشان الزيتون، كان عنا عنب، وكان عنا تين، بس كانت أمي تسوي قطين جرار، تهدي الجيران، كان عنا طابون، نطبخ ونسوي خبز طابون، أنا طفولتي بتذكرها حلوة).

كما أطل من على المسرح الراوي (حمدي مطر) ليحدث المشاهد عن قرية اسمها (قالونيا) وهي مشهورة بينابيع الماء، وتحدث عن التعاون والحب بين أهل القرية، حيث كانوا يتفقون على كمية الماء التي يحصلون عليها حسب مساحة أرض كل واحد فيهم.

وكذلك الراوية (رشيدة فضالات) تحدثت عن قرية (عراق المنشية) وبأن كل خير وثمار فلسطين كانت متوافرة في القرية، ما جعلها تعيش حالة من الاكتفاء الذاتي، فتخزين الحبوب وتجفيفها يجعلها دائمة في كل بيت.

ولم تخلُ الشهادات في المسرحية من مقطع قصير لبيان الفرق في المعاملة بين المرأة والرجل، والذي جعل مشاهدة البنت لفيلم رومانسي من الأمور المعيبة، فلم تنسَ إحدى الراويات أنها حرمت من ذلك وأجبرت على مشاهدة فيلم (طرزان) في سينما مدينة القدس.

الدكتورة فيحاء عبدالهادي تقول عن النص الذي كتبته ضمن كتابها (ذاكرة حية) بأن المسرحية إن كانت تدور حول (ختيار وختيارة) أي مسنَّين، فلا يهم، فالمهم هي أنها عن حياة الفلسطينيين،

> تدور المسرحية حول قصص واقعية لفلسطيني ما قبل وبعد نكبة (١٩٤٨)



الدكتورة فيحاء عبد الهادي مع أحد الممثلين



المسرحية حلقة في سلسلة من النشاطات المتعددة لمؤسسة الرواة

الذين ينتظرون العودة لبلادهم ويطالبون بحقهم في ذلك، كما أن السبب الأكبر لإنتاج المسرحية قد جاء ضمن مشروع كبير ومن واقع رحيل جيل النكبة عن عالمنا؛ الأمر الذي يحتم علينا المسارعة بتسجيل التاريخ الكامن في صدور هذا الجيل، الذي عاصر النكبة، وكان شاهداً على أحداثها. كما أن تسجيل شهادات طرد الفلسطينيين المنظّم من أراضيهم؛ تقدّم شهادات ووثائق مهمة، تثبت أحقية الشعب الفلسطيني في العودة إلى دياره التي طرد منها، حسب المادة (٤٩) من اتفاقية جنيف الرابعة، بتاريخ (١٢ آب ١٩٤٩م)، والتي تحظر النقل الجبري الجماعي أو الفردي للأشخاص المحميين، أو نفيهم من الأراضي المحتلة إلى أراضي دولة الاحتلال، أو إلى أراضي أي دولة أخرى.

وتعد المسرحية حلقة في سلسلة من النشاطات التي تقوم بها مؤسسة الرواة للدراسات والأبحاث، حيث تمت إقامة معرض (قول يا طير) الذي تم تنظيمه في صالون محمود درويش في المركز، ويروي معرض (قول يا طير) حكايات المهجّرين الفلسطينيين عام (١٩٤٨) بشكل فني، وقد اشتقّ عنوانه من العبارات الشعبية المعروفة، التي يستخدمها الناس وهم يتوقعون خبراً طال انتظاره، وهو يشير إلى تداول الحكاية بين الأجيال المختلفة، ويعتبر رمزاً لتناقلها عبر فن الحكي. وكان المعرض متعدد الأبعاد، ويتكوّن من شهادات لبعض من عايشوا مرحلة الترحيل القسري؛ وجمعت بواسطة (مؤسسة الرواة للدراسات والأبحاث)، وتقدّم ثروة من المعلومات عن حياة الفلسطينيين حتى العام (١٩٤٨).

وقد تم افتتاح المعرض بحضور ومشاركة د.فيحاء عبدالهادي مديرة مؤسسة الرواة للدراسات والأبحاث، ومؤلفة الكتابين اللذين تم توقيعهما، وصدرا عن مؤسّسة الرواة للدراسات والأبحاث، ويضمّان شهادات شفويّة وصوراً للمهجّرين الفلسطينيين تروي قصصاً عن حياتهم قبل النكبة وأثناءها وبعدها. والكتاب الأوّل يحمل اسم (ذاكرة حيّة)، ويتضمّن (٦) شهادات حول تهجير الفلسطينيين من أصل (١١٥) شهادة.

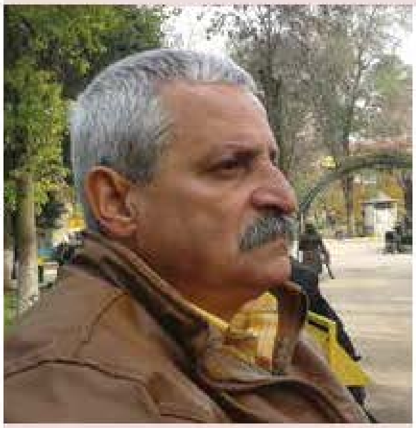
والكتاب الثاني هو (مرآة الذاكرة)، ويتضمّن (٢٢٤) صورةً لعدد من الراويات والرواة الذين هُجّروا عام (١٩٤٨)، والتي احتفظ بها الرواة جيلاً بعد جيل وعبر البلاد والظروف، وتروي القصص شهادات مرئية عن حياة الفلسطينيين في مرحلة ما قبل النكبة، من طقوس اجتماعية وممارسات مهنية وأوجه الحضارة في المدن التي بنوها، مثل: الرملة، والقدس، ويافا، وطبريا، وحيفا.

وعن موقع القدس في المرحلة القادمة من مشروع مؤسسة الرواة؛ قالت الدكتورة فيحاء عبدالهادي مؤلفة النص المسرحي: نحن في مؤسسة الرواة لم ننهِ جمع الروايات الشفوية للمهجرين عام (١٩٤٨)، نحن مستمرون منذ عام (٢٠١٢) في جمع قصص التهجير، ممن عاشوا المرحلة، وكانوا شهوداً عليها، من الراويات والرواة، والقدس في قلب المشروع. أما مشروعنا القادم؛ فهو توثيق تهجير الفلسطينيين عام (١٩٦٧)، وتوثيق حياة نساءٍ فلسطينيات رائدات، وسوف يكون العمل مرئياً ومسموعاً، والقدس في قلب المشروعين، وهذه المشاريع تؤكد آخر عبارة رددها الرواة في المسرحية وهي (ما فيش اشي مستحيل.. ما فيش ماشي مستحيل)

تصور غليان الحنين في قلوب الفلسطينيين كما تغلي أوراق الميرميّة

شهادات من الواقع الفلسطيني تحمل في طياتها صوراً تربط الذاكرة الفردية بالجماعية

المسرحية ضمن مشروع تتبناه مؤسسة الرواة للدراسات والأبحاث يثبت أحقية الشعب الفلسطيني في أرضه ودياره



أنور محمد

سعد اللّه ونوس

بطل مسرحي لكل الأزمنة

التنوير هو أن نثق بالعقل، عقلنا، ونشغّله، فكل نص أو فعل بحاجة إلى العقل يفسّره ويؤوّله كي يبقى حياً وإلا (مات). ودون أن نكفّر أو نهرطق العقل الآخر مهما كان الخلاف عميقاً وكبيراً. هذا (لبّ) الفعل المسرحي عند سعدالله ونوس، منذ كتب مسرحياته: (فصد الدم، جثة على الرصيف، مأساة بائع الدبس الفقير)، إلى: (لعبة الدبابيس، الجراد، المقهى الزجاجي، الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، وحفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، إلى مسرحيات: (الاغتصاب، منمنمات تاريخية، طقوس الإشارات والتحولات، أحلام شقية، يوم من زماننا، ملحمة السراب، بلاد أضيق من الحب).

ففي حين لا يمكن أن نضع أو نجمع الذئاب والأغنام في حظيرة واحدة، لأنّ الأغنام في هذه الحالة هي وحدها التي تحافظ على (السلام)، بينما الذئب ستدفعه غريزة الجوع لافتراسها، سنجد أنّ ونوس في المسرح يجمعهما؛ ليفرجينا ما يفرجينا وهو يروّضهما، مستخدماً العقل وبجرأة، إذ لا سلطة عليه سوى سلطة العقل نفسه، وذلك بإقامة الجدل وتقديم البرهان؛ طبعاً لن يقتلع (ونوس) أنياب الذئاب ولا مخالبها، لأنّ الذئاب في المسرح كما الأغنام هم آدميون. وهذا ما تفسّره الكلمات/ الألفاظ التي تذهب في مسرح سعدالله ونوس، من الدلالة الحقيقية للفظ إلى الدلالة المجازية، لأنها كلمة/ لفظ ليقيم صراعاً ما بين المطلق والنسبي، ما بين الثابت والمتحرّك، حتى لا يقهر المطلق النسبي، المطلق الذي ما يفتأ حين يعجز عن الجدل، حتى يشهر سلاح المحرّمات الثقافية فيسطو ويسيطر ويقهر ويقمع العقل.

عندما يتكئ ونوس على التراث كمصدر لمسرحياته لا يتعامل معه كزينة بل كصراع يحترم عقل المشاهد

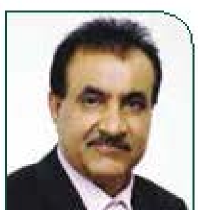
فالكلمة/ اللفظ في المسرح هي غيرها التي عند الفيلسوف، وهي خاصة على الخشبة، ذات بنى: صوتية، تركيبية، دلالية، وخطابها فعل يقوي قدرة الفرد، قدرة شخصيات المسرحية على الكشف عن مكامن العجز والضعف عند الذئب الآدمي، وهو يروّج للعجز والضعف والزيف والتخلف الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والخيانة، و(الجمال).. لأنّ (ونوس) يدفع العقل لتكون أفعاله مصدراً لقوّته وسعادته، برغم ما يقال عن أنّ مسرحه من الناحية الشكلية؛ فيه خطابية ومباشرة وتجريدية، متناسين أنّ مسرحياته تطرح أفكاراً ولكن عبر شخصيات تعمل على توحيد مشاعرنا، وهي شخصيات من لحم ودم وأحاسيس تعمل على (التثاقف) مع الجمهور الذي ليس قطيع أغنام، معتمداً على القص أو الحكاية التي استقاها من مصادر أدبية وتاريخية، وإن كان متأثراً من الناحية الفنية بالمسرحية البريختية كما البرانديلية. وفي الجانب الحكائي، ومنذ مسرحياته الأولى وحتى (منمنمات تاريخية) يروي ويصعّد موضوع الصراع مع السلطة الاجتماعية والاقتصادية باعتبارها ذئباً. فالحكاية كما في (رأس المملوك جابر) أو (الفيل يا ملك الزمان) وفي أغلب أعماله، تغدو عنده في المسرحية ذات قيمة مؤثّرة.. فهي عدا عن أنها محمّلة بالدلالة ومشحونة بالرغبة في استعادة الحرية- الحق، كقيمة أخلاقية اغتصبها الذئب، فإنها من صراع مليء بالتضادات والتحولات، فهو يواجه المادي بالموضوعي، ويقوم بكسر الحدود الزمنية ما بين ذاك الماضي الذي وقعت فيه الحكاية، وما بين الحاضر الذي لاتزال الأحداث تتناسل فيه، فلا رواية ولا مسرحية من دون حكاية، وهو عندما يتكئ على التراث سواءً على حكايات (ألف ليلة وليلة) أو غيرها كمصدر لمسرحياته، يجب أن نعلم أنّ وليم شكسبير قامت مسرحياته على حكايات من التاريخ الأوروبي، وكذلك فعلها من قبل يوربيدس وإيسخلوس، الذين كانت مسرحياتهم من حكايات ومن أساطير وشخصيات تاريخية، فهو لا يتعامل معه كزينة يزيّن بها المسرحية باعتبار أنّ الصراع فيها (جاهز).

سعدالله ونوس، يفكّك، يحطّم، يكسّر، ثمّ يلم ويعجن الصراع ويعيد بناءه من جديد بما يقوّي مشروعه النهضوي في المسرح، لأنّه من أكثر المسرحيين الذين يحترمون العقل، ويدفعونه لمجابهة الظلاميين الذين قيّدوه، خاصة في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) الذي يرى فيه سعدالله ونوس مثقفاً حقيقياً، فهو بطل هذا الزمان وكلّ زمان.



يخدم التراث ويعيد إنتاجه وفق رؤى معاصرة

توظيف الطقوس الفولكلورية في المسرح العماني



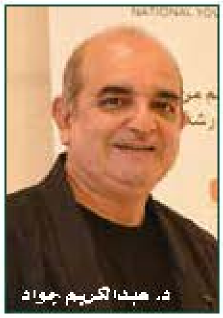
عبدالرزاق الربيعي

يشكّل الفولكلور الشعبي مادة خصبة تمدّ صنّاع المسرح بالكثير من الأفكار والرؤى، ويكون دور رجل المسرح مزدوجاً، فهو يخدم التراث ويعيد إنتاجه وفق رؤى معاصرة، تتفاعل مع الحاضر وقضاياه. ومعروف عن الفولكلور العماني ثراؤه، هذا الثراء حفّز الكثير من المشتغلين في المجالات عامة، ومن بينها المسرح، لاستثماره وتوظيفه في أعمالهم، بهدف إحياء هذا الموروث، وتنبيه المشتغلين في المسرح العماني إلى غناه.

وقد أقيمت مؤخّراً في النادي الثقافي بمسقط ورشة عمل حملت عنوان (توظيف الفولكلور في المسرح العماني)، نظّمتها فرقة مسرح هواة الخشبة، بدعم من اللجنة الوطنيّة للشباب، حاضر فيها د.عبدالكريم جواد، والمخرج عاهد عبابنة، وشارك فيها أكثر من ثلاثين ممثلاً، وممثلة كلّهم من الشباب.

وقد قسّمت الورشة إلى ثلاث مراحل: حركة الممثل، والخيال، والتخييل، واستخدام الطقوس الفولكلورية وتوظيفها في لغة المسرح، وشملت محاضرات نظريّة، وتطبيقات عمليّة، وكانت ثمرة هذه الحلقة عرضاً تطبيقيّاً، كما رأينا في ورشة (لغة الجسد) التي أقامتها فرقة هواة خشبة المسرح أواخر العام الماضي، وكانت تحت إشراف المخرج عاهد عبابنة، وهو من المخرجين المعروفين على المستوى الدولي، فأعطى من خبرته الكثير، كما عكس العرض الذي قدّم في قاعة النادي الثقافي منطلقاً من هدف محدّد هو السير في منطقة غير مأهولة، بغية تأسيس مساحة جديدة، وإكساب الممثلين من أعضاء الفرقة تقنيات جديدة، كما قال المخرج خليفة الحراصي رئيس الفرقة، مضيفاً: (الحلقة أضافت إلى أعضاء الفرقة الكثير، وهذا يدفعنا إلى المزيد من الاهتمام في المستقبل، حتى نتميّز وندفع بأنفسنا لأن نقدّم، ونعطي ما هو مميز في أعمالنا المسرحية القادمة، ومن هنا كانت المهمّة أمام الفرقة عسيرة، ولفتح ذلك الباب استعانت الفرقة بمخرج إيطالي من أصل أردني هو المخرج عائد عبابنة ليقوم بالإشراف على الحلقة، وعائد مدير السينما العربية بإيطاليا، ومدير العلاقات الدولية، ومنسّق للمشاركات والفعاليات العربية لمهرجان شعوب البحر الأبيض المتوسط، وكانت أمامه مهمّة صعبة، فأجساد الممثلين تحتاج إلى تدريبات بدنيّة، وجهد). كما قال عبابنة موضّحاً: (وضعت برنامجاً مكثّفاً ركّزت خلاله على الحركات الإيمائية، وردود أفعال الممثلين النفسية عن طريق استفزاز المشاعر الإنسانية الداخلية، مثل: الخوف، والغضب، والحزن، والفرح، بهدف تأسيس الممثل المسرحي). ويحرص عبابنة دوماً من خلال تقديمه ودعمه للمشاركات


عاهد عبابنة


د. عبدالكريم جواد

العربية في أوروبا، وتحديداً في إيطاليا، على تقديم صورة مثلى للثقافة العربيّة، بما تحمله من حضارة وثقافة وفن وجمال وأصالة.

ويضيف الحراصي: منذ تأسيس الفرقة عام ٢٠١٣م حرصنا، وبصورة مباشرة، على التواصل مع بقية الفرق بالسلطنة عن طريق المتابعة، والمشاركة في المهرجانات المسرحية المحلية، وعلى الصعيد الدولي، وفي هذه الدورة عملنا باهتمام بالغ على تأسيس مساحة ثابتة للممثلين، واكتساب تقنيات جديدة، فالحلقة أضافت إلينا الكثير، والجديد، وهذا يدفعنا إلى المزيد من الاهتمام في المستقبل، حتى نتميّز وندفع بأنفسنا لنقدّم ونعطي ما هو مميز في أعمالنا المسرحية القادمة.

وضمت الورشة كوكبة شبابية طموحة من الفنانين العمانيين جسّدت عدّة أهداف، أهمها تغذية الحركة المسرحية العمانية بتقنيات ولغة مسرحية معاصرة، فالمسرح الإيمائي (البانتومايم)، و(البسيكو دراما)، هو من أساسيات إعداد الممثل حتى يتمكن من إتقان الحركة على خشبة المسرح، كما استطاعت الورشة إدخال مصطلحات وتقنيات لم تكن متداولة في قاموس المسرح العماني.

وقد استند العرض الذي قدّم في ختام الورشة إلى حكاية شعبيّة ظفاريّة، تتلخص في اعتياد سكان منطقة جبلية بمحافظة ظفار سماع صوت أنين، وعندما يكتمل القمر، يخرجون للبحث عن مصدر الصوت، دون جدوى، وذات ليلة من تلك الليالي المقمرة، وصلوا إلى مصدره، بعد تتبّعه، وكانت المفاجأة بانتظارهم، اذ شاهدوا جنّيّة ترفع يديها للسماء، وتصدر أنيناً، هذا الأنين كانت تعبّر من خلاله عن حزنها على ابنها الميت، فقلّدوا هذا الصوت.. وبمرور الأجيال، ظهر فن اسمه فن (النانا)، وهو من الفنون الشعبيّة السائدة فيها، التي تتحدّث عن معاناة الإنسان وعذاباته.

هذه الثيمة جسّدها على الخشبة نحو ثلاثين ممثلاً وممثلة من الشباب، ضمن تشكيلات بصريّة، وتكوينات اعتمدت على الإيماءة، والتعبير الحركي، واللافت للنظر أنّ توظيف عناصر الموروث لم يأت بشكل مباشر، وفي ذلك يقول د.عبدالكريم جواد، الذي حاضر في الورشة وقدّم لمحات عن تجارب توظيف الموروث الشعبي في المسرح العماني، وكذلك تكلّم عن تدريب الممثل، والتعبير الجسدي ليس بالضرورة أن يأتي اقتطاعاً مباشراً في العرض المسرحي، إنّما يكون حالة من الاستلهام تتضمن العرض، وتمتزج به، فيكون الجوهر موجوداً، وإن كان العرض يأخذ صوراً مغايرة، وقد يرى بعضهم أنّ في هذا التوظيف ميزة تعلو على المباشرة.

وقبل مشاهدتي للعرض، أتيحت لي فرصة حضور التدريبات التي كانت تستمر أربع ساعات في اليوم، ثمّ تمدّد الوقت في الأيّام الأخيرة، ليشمل معظم ساعات النهار، باذلين جهدا بمعونة المخرج لإكساب الأجساد مرونة عند الأداء.

التجربة محاولة طيبة لتفعيل لغة الجسد على المسرح، والالتفات للموروث، وتجسيده على خشبة المسرح.


من العرض

ورش تدريبية حول الممثل والخيال واستفزاز المشاعر الإنسانية

محاضرات نظرية وتطبيقات عملية تحت إشراف المخرج عاهد عبابنة

يعمد المخرج عبابنة إلى تأسيس مساحة جديدة وإكساب الممثلين تقنيات جديدة

شارك في الورشة نحو ثلاثين ممثلاً وممثلة تلقوا تدريبات على تشكيلات بصرية وتكوينات في الإيماءة والتعبير الحركي



باسم العزاوي

الجمهور المتفاعل مع

العرض المسرحي

لا بد من التذكير بأن المسرح يعتمد أساساً على حضور جماهيري واسع يتلقى خطاباته الجمالية والفكرية، ويتفاعل مع مضامينه الثقافية والفكرية المتجددة في إطار رؤى ومفاهيم متسقة مع حركة وشق التطور المجتمعي العام، والذي بلا شك هو أحد أهم أهداف «مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي، وملتقى الشارقة للمسرح العربي، وأيام الشارقة المسرحية» في دولة الإمارات العربية المتحدة، التي تعكسها وتجسدها طبيعة الجهود الكبيرة المبذولة من اللجان المنظمة، مسنودة بدعم مادي ومعنوي وتوجيه كريم من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، في تحقيق هذا الهدف، ليس فقط من خلال ما هو معمول فيه بحرص لتشجيع ودعم واستقطاب تجارب مسرحية حديثة، وإنما أيضاً من خلال تهيئة وتوفير بيئة إيجابية مثالية، لتوسيع وترسيخ ممارسة حضور المشاهد لصالة العروض المسرحية، وخوض تجربة متفردة في جدواها وأهميتها في أبعادها الثقافية والجمالية والفكرية، وأيضاً بما تنطوي عليه من مناخات فنية بصرية خاصة، تبث في مدركات المشاهد الحسية متعة نفسية ووجدانية، لا تضاهيها أبداً متعة وأهمية تجارب مشاهدة أي عروض مسرحية، منقولة عبر التلفزيون.

واستناداً إلى ما هو معلوم، فإن عناصر ووسائل تقنية وفنية مثل «الصوت، والموسيقا، والحوار، والسينوغرافيا»، تشكل أدوات ووسائل فنية جوهرية في إثراء المشهد المسرحي، وإبراز وتجسيد تجليات الخطاب الفكري والجمالي، والدلالات السيميائية للفعل الحركي والقولي للحوار والأداء التمثيلي، بوصفها أدوات إيصال البعد المضموني والفكري للعرض المسرحي، والتي يسهم فيها عملياً المناخ المعتم للصالة، ودرجة السكينة، لتحقيقها وتأكيدها بنحو كبير، في سياق عوامل داعمة لمجسدات بنية المشهد المسرحي الفنية، وجملة عناصره الفنية المكرسة للاستحواذ على مدركات المشاهد – القابع في عتمة صالة العرض – الحسية، واستثارة استجابته الذهنية والوجدانية، وشحذ طاقته الإدراكية، في إطار تجربة بصرية وصوتية ذات إطار جمالي سيموطيقي.

وبطبيعة الحال، فإن هكذا عروض فنية وبهذه المعايير والشروط والمواصفات الفنية،

توفير بيئة إيجابية مثالية لتوسيع وترسيخ ممارسة حضور المشاهد للعروض المسرحية

لا يمكن لها أن تكون مثمرة فكرياً وثقافياً، من دون تفاعل المشاهد معها، في أجواء مثالية في عملية التلقي، التي بالطبع من أهم شروطها ومعاييرها مشاهدة العرض ومتابعته من قبل المشاهد، من دون مؤثرات غير طبيعية مربكة ومخلة لملكات وأفكار وأحاسيس المتلقي، في تعاطيها مع مشهدية فرجوية معدة تقنياً وفنياً أساساً لعرضها في فناء مظلم، يبعث على الارتياح ويخلق الاستعداد النفسي والذهني للمشاهد. وبالقدر الذي تمثل فيه هذه المعايير شروطاً لعملية المشاهدة المسرحية، هي أيضاً شروط موجبة تتطلبها طبيعة العرض المسرحي، في سياق مقتضيات عملية التوظيف الفني المثالي للعناصر الفنية التي يبذل فيها المخرجون المسرحيون المتمرسون والشباب والممثلون والفنيون جهوداً مضاعفة، لا سيما في العروض المسرحية التي تندرج تحت عنوان المسرح التجريبي، لمصلحة تهيئة المناخ المثالي للعرض المسرحي من خلال الاستخدام الدقيق لتقنيات الإضاءة السينوغرافية والمؤثرات الصوتية وربط الحوارات بتوقيتات مهمة، للهيمنة على الأداء الحركي والصوتي، وتمكين الممثل من بلوغ حالات أدائية متقدمة، وهي جهود مضنية، ندرك أنه يتم الاستعداد والتحضير لها بدقة واهتمام بالغ، لضمان عرض مسرحي لا يحتمل نية ورود معوقات ومؤثرات طارئة على أحداث العرض كما يحصل أثناء تصوير المشاهد السينمائية، والتي يمكن تلافيها وإعادتها تكراراً في التصوير والمونتاج، وهذا الأمر لا يرتهن فقط بإدارة عناصر العرض المسرحي وتنفيذه، إذ يشكل التفاعل الحي للمتلقي القابع في الفناء المظلم، والتزامه معايير وشروط المشاهدة عنصراً مهماً ومؤثراً فيه، بل إنه يشكل مصدراً حيوياً يستمد منه الممثل طاقة مضافة للأداء الأمثل، ويهيئ له بيئة نفسية وتفاعلية إيجابية لعطاء فني أكبر، في إطار وسائل فنية داعمة ومساعدة، مثل المؤثرات الصوتية، والموسيقا، والإضاءة، والسينوغرافية المتغيرة على خشبة المسرح.

وبطبيعة الحال فإن الممارسة غير المسؤولة من قبل بعض من يحضرون تلك العروض المسرحية، من خلال استخدامهم المتكرر لأجهزة الهاتف المتحرك- وأحياناً بواسطة الفلاش - لالتقاط مقاطع من العرض المسرحي، يشكل عامل إرباك نفسي وبصري، ليس فقط للممثل على خشبة المسرح، بل وللمشاهدين الآخرين، وإرباك نسق تفاعلهم الوجداني مع مجريات العرض المسرحية الصوتية والحركية، وفهم دلالات الإضاءة السيميائية ضمن معايير توظيفها الفني، فضلاً عن بعض التعليقات والهمهمات الهامسة، التي تأتي من هنا ومن هناك بطريقة فجة، في تعارضها مع شروط الحضور في هكذا أماكن لها اعتبارها وأهميتها الفكرية والجمالية والثقافية، والمأمول في هذا الصدد، التفات اللجان المنظمة للعروض المسرحية، لهكذا تصرفات غير مسؤولة من بعض المتفرجين، وتداركها بنحو أقل ما يمكن فيه وضع معايير لها، وحظر تشغيل الهواتف في صالة العرض المسرحي.

كما يمكن وضع آلية أخرى وجدول زمني لتنظيم جهود المصورين الصحافيين، في التقاط صور العروض المسرحية، على نحو تكون فيه أكثر خضوعاً لأولويات مناخات العرض المسرحي، بما يسهم في ترسيخ ثقافة مشاهدة العروض المسرحية، وتأكيد مثالية نجاح العروض المسرحية لمقاربة الأهداف الفكرية والفنية النبيلة لجهود اللجان التنظيمية المخلصة، في سياق ما هو مؤطر برؤية ودعم ورعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، لدور النشاط المسرحي الحيوي في إثراء الحياة الثقافية والفكرية المجتمعية.

> **التزام المتلقي أيضاً بمعايير المشاهدة يشكل مصدراً حيوياً يستمد منه الممثل طاقة إضافية للإبداع**

> **وضع آلية وجدول زمني لتنظيم جهود المصورين الصحافيين أثناء العرض**

بمبادرة رائدة من سلطان القاسمي

بيروت تحقق حلمها بمهرجانٍ للمسرح اللبناني

بيروت- (الشارقة الثقافية)

إنها المرة الأولى التي تحقق بيروت فيها حلماً قديماً عجزت عن تحقيقه طوال أعوام وربما عقود، تأسيس مهرجان للمسرح اللبناني. عاصمة الثقافة العربية بيروت التي كانت منذ الستينيات مختبراً للحداثة، في الفكر والأدب والفن التشكيلي وخصوصاً المسرح، لم تستطع تأسيس مهرجان مسرحي يجمع أهل المسرح اللبناني والعربي، ويقدم تجاربهم الجديدة التي واكبت حداثة العصر، مع أن مسارح بيروت كانت تعج بالأعمال الطليعية الأصيلة، والمنفتحة في الوقت نفسه على معالم الثورة المسرحية في العالم.

وكانت بيروت تعكف دوماً على استقبال أهم التيارات المسرحية العالمية وروادها وفتحت لهم مسارحها، لكنَّ هذه المدينة التي تميزت بمبادراتها الخاصة والفردية وغير الرسمية بسبب غياب وزارة الثقافة التي لم تتأسس إلا في التسعينيات، لم تحظ بمهرجانها المسرحي الدائم والراسخ.

صحيح أن بضعة مهرجانات صغيرة قامت هنا وهناك، ومنها مهرجان (مسرح المدينة) الذي تترأسه الفنانة نضال الأشقر، اضافة إلى مهرجانات جامعية قليلة، إلا أن بيروت لم تمتلك مهرجانها الخاص على غرار مهرجان قرطاج في تونس، أو مهرجان دمشق أو الشارقة وسواها.

الآن تحقق حلم المسرحيين اللبنانيين والجمهور اللبناني، فتأسس مهرجان بيروت الوطني للمسرح، بمبادرة رائدة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وبإشراف هيئة المسرح العربي، التي تتخذ من الشارقة مركزاً لها بالتعاون مع وزارة الثقافة اللبنانية.

(الشارقة الثقافية) التقت الفنان رفيق علي أحمد، المدير العام للمهرجان، والمسرحي والناقد عبيدو باشا أمين سر المهرجان، من أجل الوقوف على تفاصيل هذا المشروع الرائد الذي تشهده بيروت في نوفمبر المقبل.

يقول الفنان رفيق علي أحمد لـ(الشارقة الثقافية): تأسست الهيئة العربية للمسرح انطلاقاً من فكرة ودعم الشيخ سلطان القاسمي، الذي نعده، نحن المسرحيين



من المسرح اللبناني

العرب، واحداً منا. وهذا شرف لنا. فإلى جانب أنـه كاتب مسرحي فهو ذو ثقافة شاملة، وخصوصاً شغفه بالمسرح ووعيه وإدراكه لقيمته وتأثيره النفسي والمجتمعي والتربوي. كيف لا، وهو القائل في مؤتمر المسرح العالمي في باريس: (نحن كبشر زائلون، أما المسرح فباقٍ ما بقيت الحياة). المؤتمر التأسيسي الأول للهيئة العربية للمسرح كان عام (٢٠٠٨) في الشارقة، وكانت كلمة المسرح العربي للمرة الأولـى من كتابة وإلقاء المسرحي اللبناني يعقوب الشدراوي (رحمه الله)، ومنذ ذلك الحين، وهذه الهيئة بتوجيهات سمو الحاكم وإدارة حكيمة من أمينها العام المسرحي الإماراتي إسماعيل عبدالله وفريق عمله، تقوم، إلى جانب تنظيمها لمهرجان مسرحي عربي يقام في كل عام وينتقل من دولـة عربية إلـى أخرى، ويخصص جائزة مالية للمسرحية الفائزة إضافة إلى الجائزة المعنوية، فإن هذه الهيئة تقوم أيضاً بإجراء مسابقة نصوص، يشارك فيها الهواة والمحترفون، ويحصل المتفوقون فيها على حوافز مادية وطباعة المسرحيات الفائزة.

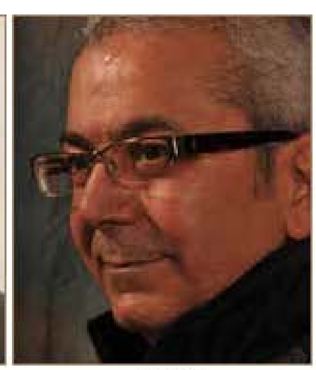
ولا بد من الإشارة إلى أن الهيئة بمنشوراتها المسرحية، من الترجمة إلـى التأليف إلى الأبحاث المسرحية وتبادل الخبرات والتجارب العربية والعالمية، تؤدي دوراً مهماً وطليعياً. ولا بد من الإشارة أيضاً إلى ميزة مهمة ألا وهي عدم وجود أية رقابة على حرية الرأي والتعبير، سوى الرقابة الذاتية التي يمارسها المبدع نفسه على إبداعه.

ويضيف الفنان أحمد: بيروت هذه المدينة المنفتحة على كل ثقافات العالم ولغاته وتجاربه الثقافية، ربما من حسن حظها أنها بقيت لفترة طويلة من دون مؤسسات ثقافية ومسارح قومية وحتى من دون وزارة ثقافة، ما جعلها حرة الفكر والتعبير، وكان مبدعوها روادًا وبجهد فردي في ميادين ثقافية عدة، هذا التنوع وهذه الحرية التي كانت تتمتع بها، جعلاها في فترة من الفترات ومازالت حتى الآن، شبيهاً، ملجأً للمبدعين العرب وواحة ثقافية لآرائهم ومخيلاتهم، وربما لهذا السبب أو لغيره دفعت ما دفعت من أثمان باهظة. إنتاج المبدعين اللبنانيين في أغلبيته جهد فردي، تواق إلـى حرية البوح والحلم دائماً والتطلع إلى ما هو أفضل. ربما لهذا السبب أو لأسباب أخرى، لم يكن من تنظيم لإبداع المبدعين اللبنانيين ضمن أطر جماعية، والتي



سلطان القاسمي

الهيئة العربية للمسرح تتبنى تأسيس مهرجان بيروت الوطني للمسرح



غنام غنام



عبيدو باشا



حسن النفالي

تدخل ضمنها مهرجانات مسرحية ثقافية جدية، مع الإشارة لنجاح المهرجانات الفنية الصيفية، والتي تنظمها لجان خاصة. وإذا نظرنا إلى تجربة المهرجانات المسرحية العربية، فإنها تقوم دائماً بدعم وتنظيم من وزارات الثقافة أو إدارة المسارح القومية التي يفتقدها لبنان. وبأسف أقول إن بيروت بما تمثله من دور طليعي ومكانة ثقافية وحركة تجديد وانفتاح.. ليس فيها مسرح واحد تابع لوزارة من الوزارات، في حين أنه في أي بلد عربي قاعات عديدة لدعم المسرحيين.

ويقول: بعد عشر سنوات من عمل ونتاج الهيئة العربية للمسرح ونجاح تجربتها، وبتوجيهات الشيخ سلطان القاسمي، قررت الهيئة تفعيل وتنشيط العمل المسرحي والمسرحيين العرب كل في بلده. فكانت فكرة أن يقام مهرجان مسرحي وطني سنوي في كل بلد من البلدان العربية، وأصبحت الفكرة (بروتوكولاً) بين (الهيئة) ووزارة الثقافة اللبنانية التي تلقته بحماسة، ما عهدناها سابقاً. وزير الثقافة اللبناني غطاس خوري، تلقى الفكرة وقدّم كل الإمكانيات المطلوبة لإنجاح هذا المهرجان، وبمتابعة دؤوبة من المدير العام علي الصمد مشكوراً، شكلت وبحسب البروتوكول ثلاث لجان: عليا للإشراف على عمل لجنتين: لجنة المشاهدة، وهي التي تختار ست مسرحيات للمشاركة في المسابقة الرسمية، ولجنة تحكيم تختار المسرحية الفائزة.

ويمنح المهرجان جائزة مادية (١٠٠٠٠دولار) للمسرحية الفائزة، وجائزة أخرى مقدارها (٢٠٠٠ دولار) تمنح لكل من الممثل الفائز والممثلة الفائزة والسينوغرافيا والنص.. أما أنا فشرّفتني اللجنة العليا برئيسها المدير العام لوزارة الثقافة وكلفتني بإدارة هذا المهرجان. واختتم كلامه قائلاً: طبعاً في الختام، نتوجه، نحن المسرحيين اللبنانيين والعرب، بجزيل الشكر لمبادرة الشيخ سلطان القاسمي، ونأمل في أن يكون قدوة للآخرين في دعم وتنشيط الحركة الثقافية والمسرحية تحديداً، وإعادة العقلانية إلى حياتنا، لمحاربة الجهل والتجهيل وسلوك سبيل المعرفة والتنوير.

أما المسرحي والناقد عبيدو باشا، الذي يشغل موقع أمانة سر المهرجان، فيقول لـ(الشارقة الثقافية): امتلك بعض الرجال همة أن يبادروا في مهمة الخروج من الأخطاء الشائعة في لبنان. أول الأخطاء الاعتماد على التواريخ التوافقية، وبالتواريخ هذه افتقر لبنان إلى المهرجانات المسرحية، ما وجد فيه الأصدقاء العرب حالة نقصان لا تليق بالواجهة الثقافية التي يمثلها لبنان. قفز بعض الأصدقاء بالهيئة العربية للمسرح فوق المصطلحات السائدة، وعلى رأسهم الأمين العام للهيئة الكاتب المسرحي إسماعيل عبدالله، في إطار مبادرة للشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي المهتم بالمسرح والمسرحيين، انطلاقاً من رغبته في بناء مجموعة من المواني في عديد الدول العربية، التي لا تمتلك مهرجاناً مسرحياً. هكذا سجل الانتصار الأول من رغبة حاكم الشارقة في إقامة أول مهرجان للمسرح الوطني في لبنان.

ويضيف باشا: سجل الانتصار الثاني بتخطي الصديقين غنام غنام وحسن النفالي الجغرافيا بوظائفهما المدنية، لكي يساهما في كتابة التاريخ الحقيقي لحضور المهرجان الوطني في لبنان، مع مهرجانات وطنية في فلسطين والأردن وغيرهما من الدول العربية. سعى الصديقان لكي يتحقق الانتصار الثالث، عبر اللقاء بمدير مكتب وزير الثقافة اللبناني صالح فروخ، ومن ثم عبر اللقاء بوزير الثقافة الدكتور غطاس خوري، الذي لم يدع شأناً إلا وعالجه على الفور من إبرام بروتوكول التعاون بين الهيئة والوزارة، إلى ترجمة حضور ما ينقص وخصوصاً الخشبات، حيث سيقام المهرجان الوطني الأول للمسرح في لبنان. تطورت الأمور على الفور، بقراءة البروتوكول

رفيق علي أحمد: نحن - المسرحيين العرب - نعتز بأن سلطان القاسمي واحد منا ولنا الشرف في ذلك

عبيدو باشا: وزير الثقافة غطاس خوري تجاوب مع المبادرة وذلل كل الصعاب لإقامة المهرجان


مسرح قصر البيكاديللي قديماً

على الصعيد القانوني، ثم بربط ذلك بالتغطية السياسية والمعنوية، وما ينقص على الصعيد المادي.

وبعد تقديم الهيئة الدعم المادي لإقامة الفعاليات المسرحية الخاصة بالمهرجان، أنشئت على الفور الهيئة العليا للمهرجان برئاسة المدير العام لوزارة الثقافة الدكتور علي الصمد، ولم يستطع المسؤولون في الهيئة الا الطلب من المسرحي الفنان رفيق علي أحمد، تولي إدارة شؤون المهرجان، ولاتزال الاجتماعات جارية في بيروت وبالتنسيق مع الهيئة من أجل تأليف اللجان: لجنة اختيار العروض ولجنة التحكيم. أضحت الأسماء جاهزة والتحضيرات اللوجستية على وتيرة عالية، بعد أن حدد موعد المهرجان بين التاسع عشر والخامس والعشرين من شهر نوفمبر المقبل، على واحدة من منصات بيروت المسرحية وبالتعاون بين المسرحيين اللبنانيين والجامعات اللبنانية، بحيث يتشكل الفريق الضروري لإرشاد المهرجان إلى الحدث المنتظر.

ثمة أمور سوف تنتظر وقتاً قبل أن تعلن، غير أن الفكرة الرئيسة هي خدمة المسرح اللبناني من خلال المهرجان، فقد تم تحديد مكتب للهيئات واللجان في قصر الأونيسكو، كما جرى إصدار طلب المشاركة في المهرجان على أن يتسلمه المهتمون من وزارة الثقافة والنقابات، كما أن بإمكانهم تعبئة الاستمارة الخاصة عبر مواقع التواصل الاجتماع.

ويقول بلشا: لا شروط مسبقة على أية مشاركة ولا شروط من الهيئة العربية للمسرح سوى نجاح المهرجان؛ ذلك مبدأ الهيئة غير المعلن. حتى إن الهيئة بعيدة عن لعب دور المرشدة إلا حين يطلب الآخرون ذلك، نظراً إلى ما تمتلكه الهيئة من خبرات هائلة على صعيد تنظيم المهرجانات وخصوصاً مهرجانها السنوي: مهرجان المسرح العربي.

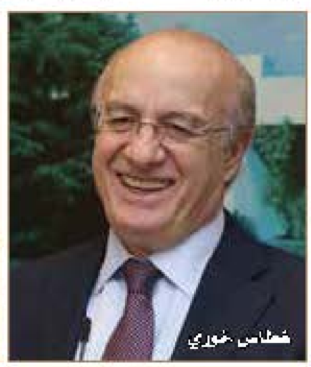
موقف الهيئة العربية للمسرح موقف حضاري، وموقف وزارة الثقافة موقف خدمة مصالح الثقافة والمسرح، وموقف المسرحيين العاملين في المهرجان موقف توظيف المعارف للخروج من الكسل إلى تطويب المسرح الجديد، من خلال مساحة افتقدناها في لبنان منذ زمن بعيد.





بيروت عاصمة عربية منفتحة على كل الثقافات

تحديد موعد انطلاق الدورة الأولى للمهرجان بين التاسع عشر والخامس والعشرين من نوفمبر ٢٠١٨



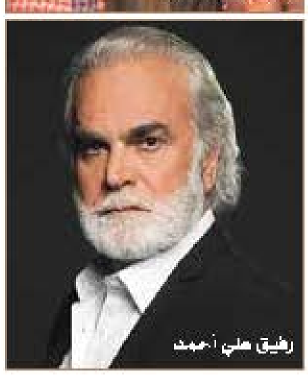
غطاس خوري



إسماعيل عبدالله



نضال الأشقر



رفيق علي أحمد



قيس الزبيدي

ندوة مهرجان (بيزارو)

منعطف تاريخي في نظرية السينما المعاصرة

تمت المقاربة منذ بداية تاريخ السينما بين ما سمي لغة السينما واللغة الطبيعية، ونشأ الاعتقاد أن لغة السينما هي كاللغة الطبيعية، تمتلك أيضاً قواعدها ونحوها وصرفها، واستمر عدم الوضوح في هذه المقاربات في نظرية السينما الكلاسيكية. لكن حينما استطاع أندريه مارتينيه، وهو يقارن بين الكلام البشري وبين غيره من ألوان التواصل، أن يبين أن الكلام البشري قادر وحده على ما سماه قانون التمفصل المزدوج، وعدَّه قانوناً أساسياً من قوانين اللغة الطبيعية. وهو قانون يفصل تماماً بين طبيعة أي لغة بشرية، وبين أشكال التعبير الأخرى.

ويتركب (التمفصل المزدوج) من وحدات صوتية صغرى دالة (مونيمات)، تتألف بدورها من وحدات أصغر منها غير دالة (فونيمات). ومع أن عددها محدود، لكنه ينتج عدداً غير محدود من وحدات المورفيمات الدالة، تساعد على التمييز بين المعاني.

عقدت ندوة مهرجان بيزارو السينمائي/إيطاليا الأول عام (١٩٦٥) حول سيميائية الفيلم ولغته، وشارك فيها بيير باولو بازوليني وأمبرتو إيكو والفرنسي كريستيان ميتز. قدم بيير باولو بازوليني أول عمل له مهم في سيميائية الفيلم في مقالة (سينما الشعر) في ندوة في مهرجان بيزارو الأول عام (١٩٦٥) وحلل مجموعة أفلام مختلفة بشكل ملموس ليصل إلى مفهوم لغوي مجرد حول لغة السينما، واعتبر (سينما الشعر) في الدرجة الأولى شكلاً تعبيرياً سينمائياً، ما سماه (منظور ذاتي حر غير مباشر) يحاول العودة إلى أصل السينما الحلمي مع الطموح لكسب إمكانية لغة تعبير حلمية. وتحدث عن سينما مرآوية تعكس لغة الفعل الإنساني الفطرية.

انطلق بازوليني، من زاوية السينمائي ليعارض أن تكون لغة السينما بحاجة إلى تمفصل اللغة المزدوج، لأن السينما لها تمفصل مزدوج خاص، يختلف عن تمفصل اللغة، واقترح أن تنعت الأشكال الفيلمية التواصلية بالسمعية البصرية بدلاً من أن تسمى سينمائية. وحاول تقطيع لغة السينما إلى وحدات موظفاً مفهوماً للواقع، يجعل عناصر الخطاب السينمائي الأولية، ومن ثم العناصر السمعية البصرية، تحددان الأشياء المستقلة التي تنقلها الكاميرا، باعتبارها واقعاً سابقاً على المواضعة، تتكون وحدتها الدنيا من مختلف الأشياء الواقعية، التي يتضمنها مشهد ما. وسمى الوحدات الدنيا صور الواقع من وجهة نظر لغوية (كينيمات)، قياساً على (فونيمات)، بحيث تدخل هذه الوحدات في تركيب وحدة أكبر، هي المشهد، وتعادل (مونيمات) اللغة الطبيعية.

عارض إيكو، من زاوية المؤول أو المشاهد، محاولة بازوليني في تقطيع لغة السينما الى وحدات يوظف مفهوماً للواقع، لا يمكن أن يرضى به الجميع، لأن ما تنقله السينما من أفعال يدخل عالم العلامات، لكنه يتفق معه بازوليني، على أنه ليس من الضروري أن تتبنى كودات السينما، أي شفراتها، على نموذج تمفصل اللغة المزدوج، كما أنه ميّز أيضاً بين الشفرة الفيلمية والسينمائية لأن السينمائية تُشفّر عملية نقل الواقع بوساطة الأجهزة السينمائية، في حين تُشفّر الفيلمية عملية التواصل وفقاً لمستوى قواعد محددة من قواعد السرد، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الفيلمي والسينمائي يستند بعضهما إلى بعض، مثلما تستند شفرة الأسلوب البلاغي إلى شفرة اللساني. بحيث أصبحت فكرة الأيقونة في مجال الإدراك البصري، نقطة البداية في إعادة نظر إيكو في الوقائع البصرية.

وبناء على ذلك يخلص إيكو إلى أن ما يقال عن البنية، يصدق كذلك على العلامة الأيقونة فإدراك ما يوجد في العالم من خلال علامةً أيقونية خارج الذات، لا يكون ممكناً إلا من خلال وجود معرفة سابقة، تعَد العنصر المتحكم في عملية الإحالة في حجم الدلالات وتنوعها.

ويأتي فهم ميتز لنظرية السينما من زاوية النص، باعتبارها من أكثر نظريات السينما تجريداً وأكثرها ملموسية، لأنها تميل إلى اعتبارها علماً، بينما تعتمد السيميائية كلها على التحليل العلمي المفصَّل لأفلام خاصة ولمشاهد من الأفلام. وفي هذا السياق، يكون النقد السيميائي أكثر عينية وتركيزاً من أي مفهوم آخر. لكن غالباً لا يجري التركيز على الفيلم، بل على النظرية.

وكما يبدو فإن واقعة المونتاج تقدم أسهل مقارنة بين السينما واللغة بشكل عام،

لأن الصورة ليست كلمة، والمشهد ليس جملة كما اعتقد (بود وفكين) وغيره. كما أن الفرق بين التعيين DENOTATION المعنى المباشر والتضمين CONNOTATION المعنى الإيحائي في السينما أمر مهم، فالتضمين عادة يوظف دلالة اللغة بطريقة تدل على ما تقوله، بينما التضمين يوظف اللغة بطريقة تدل على غير ما تقوله. أما ما يخص ثنائية الدال والمدلول؛ فلا ينطبق على السينما، لأنها منفصلة ومتميزة عن باقي اللغات، وتتميز بعلامتها ذات الدائرة القصيرة، التي يكون فيها الدال والمدلول هما الشيء نفسه تقريباً؛ فما نراه هو ما نتوصل إليه. ومع أنه لا يوافق على اعتبار المونتاج العامل المهيمن على لغة السينما، فإنه يجد أن استخدام الحكاية كان مركز تجربة الفيلم، كما يجد أن الفرق الثاني المهم في الحكاية كان بين بنى سياقية Syntagma واستبدالية Paradigma. وتُظهر علاقة السياق بالفيلم أو بالمشهد بنية تخطيط حكاية تهتم بـ(ماذا يعقب ماذا؟). بينما علاقة الاستبدال بالفيلم عمودية: وفيها نجد الخيار (ماذا يتمشى مع ماذا؟).

سيستمر إذاً النقاش بين الثلاثة الكبار، وسيجد كل منهم طريقه المستقل في البحث عن منهجية لسيميائية خاصة للفيلم، ربما منطلقين هنا أو هناك من آراء بازوليني وبعض من مفاهيمه وأفكاره التي تستحق الاختبار، ويمكن من خلال مناقشتها أن تتمخض عن بعض الملاحظات المفيدة. وسيحدد ميتز في وقت لاحق ثمانية طرق مونتاجية يسميها syntagmas تعرف في العربية مركبات/ مُؤَلَّفات فيلمية كالآتي:

لقطات مستقلة

- مركبات غير مرتبة ترتيباً زمنياً تتكون من سلسلة واحدة من الصور البسيطة غير المرتبطة بزمن معين.
- مركبات غير مرتبة بشكل زمني محسوب، وتتولف من سلسلتين متداخلتين أو أكثر من المَشاهد البسيطة غير المرتبطة بزمن معين.
- مركبات تتكون من خط سردي منفرد.
- مركبات وصفية تتكون من خطوط سردية متعددة.
- مركبات سردية خطية تجري وفق تسلسل زمني متتابع.
- مركبات سردية عادية، لا تتبع نسقاً زمانياً محدّداً.
- سوكينسات حلقات تتصف هي الأخرى بقدْر كبير من عدم الاستمرارية الزمنية، بحيث تمثل كل حلقة أو كل جزء من أجزائها، مرحلة من مراحل التطور الدرامي الطويلة، التي يضمُها السياق الأعمّ أو السياق الكُلّي.

ويعرض أمبرتو إيكو أربع مراحل في تطور الفيلم منذ مطلع الستينيات:

- المرحلة الأولى، والتي استمرت إلى بداية السبعينيات وتميزت بما يطلق عليه (المغالاة في تقييم الصيغة اللغوية). أثناء ما كانت السيميائية تناضل من أجل تحقيق الشرعية، تمسكت بثبات بالأنماط المقبولة في دراسة علوم اللغة التي سبقتها.
- المرحلة الثانية، بدأت عندما أخذ السيميائيون يدركون أن نمطهم في التحليل لم يكن بتلك البساطة والشمولية، كما كانوا يعتقدون في البداية.
- المرحلة الثالثة، ركزت السيميائية في مطلع السبعينيات على دراسة جانب واحد خاص عن شمولية المعنى في إنتاج الفيلم، وهنا كانت المسألة الخاصة بالنص، مسألة مركزية، بحيث أصبحت الإيديولوجية السياسية جزءاً من المعادلة السيميائية.
- المرحلة الرابعة، بدأت في عام (١٩٧٥) وشهدت انتقالاً ملحوظاً من الإنتاج إلى الاستهلاك، ومن عمل النصوص إلى إدراكها الحسي. وتأثرت سيميائيات الفيلم في هذه المرحلة إلى حد كبير بالفهم الفرويدي لعلم النفس عند المفكر الفرنسي جاك لاكان. وبدا أن السيميائية أصبحت كنهج شبه علمي هدفه قياسي، وقدمت تصوراً لتحليل تام ودقيق لظاهرة الفيلم، وعملت تدريجياً على طرح التساؤل الأساس، الذي حيّر كافة طلاب السينما: كيف لنا أن نفهم ما نشاهد؟ وهكذا ساهمت السيميائية، عن طريق إعادة صياغة الأسئلة القديمة بطرق جديدة، مساهمة فعالة في جهد مشترك من أجل فهم طبيعة السينما.

لكل ذلك ستبقى هذه الندوة تشكل منعطفاً تاريخياً مهماً في محاولة اكتشاف نظرية السينما المعاصرة.

> **بدأت المقاربة بين اللغة البشرية والسينمائية ونظرية أندريه مارتينيه في الفصل بينهما**

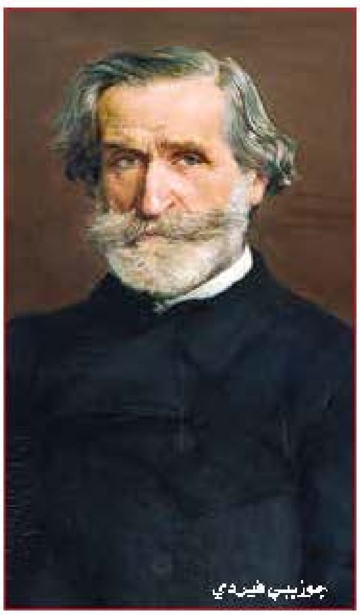
> **رأى باولو بازوليني أن (سينما الشعر) شكل تعبيري حلمي يعكس لغة الإنسان الفطرية**

> **عارض أمبرتو إيكو محاولة بازوليني في تقطيع لغة السينما إلى وحدات تطرح مفهوماً للواقع**



أوبرا عايدة مازالت أنجح عبقرياته

فيردي جعل الأوبرا فناً لعامة الناس في الغرب


جوزيبي فيردي

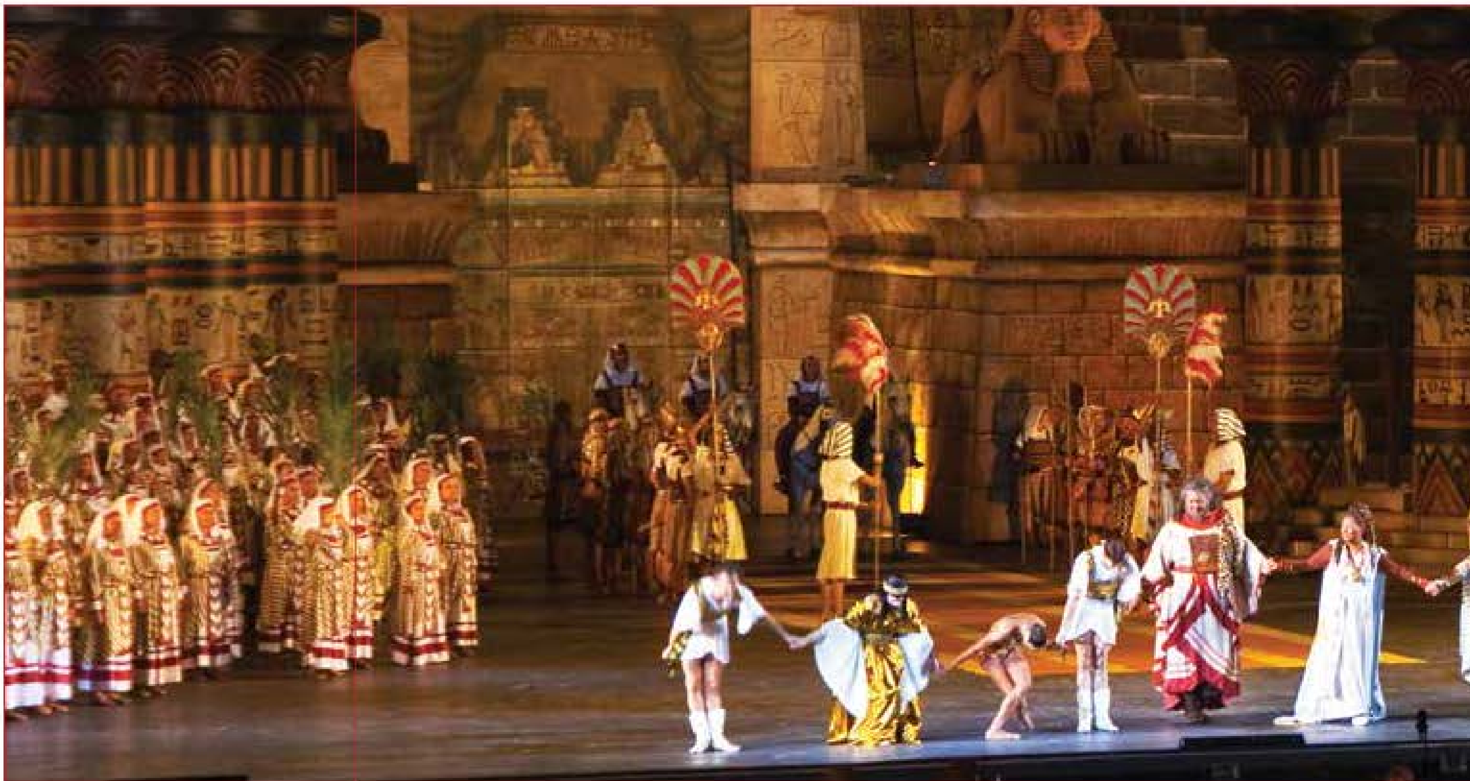
خلف أبو زيد

يعد الموسيقي الإيطالي الشهير جوزيبي فيردي (١٨١٣-١٩٠١) من أعظم العبقريات الموسيقية العالمية في فن الأوبرا، حيث أثرى هذا الفن بنحو (٣٢) عملاً أوبرالياً، من أشهرها «ريجوليتو» و«لاترافياتا» و«الحفل التنكري» و«عطيل»، وكان آخرها «فالستاف» في عام (١٨٩٣) المستوحى من الروائع الشكسبيرية.

تجلت عبقرية فيردي الموسيقية، في جعل الأوبرا فناً لعامة الشعب، وليس فناً للصفوة، حيث يتغنى بألحانه المحبون في نابولي، ويردد أغانيه مراكبية الجندول في فينيسيا، وعمال المصانع والبناء في ميلانو. وتمثل أوبرا عايدة إحدى عبقريات فيردي الموسيقية، بما حملت من ألحان مليئة بالحياة نابضة بالحيوية والشاعرية الجادة، والنغمات الجميلة، مع التوظيف الدرامي المبدع. ومنذ عرض أوبرا عايدة للمرة الأولى، ذاعت شهرتها ووضعها كثير من المخرجين الكبار في قائمة ما يقدمون، وكانوا يطلبون من فيردي أن يقود الأوركسترا بنفسه، ومازالت أوبرا عايدة حتى اليوم، من أنجح أعمال الأوبرا في العالم، وأكثرها عرضاً.

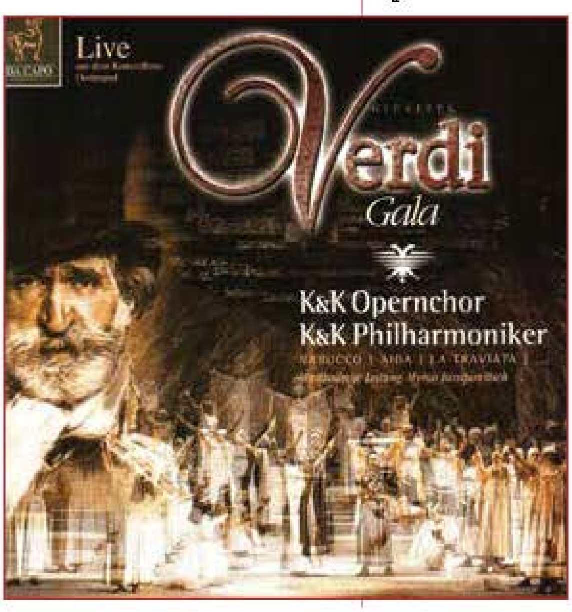
وقد بدأت فكرة أوبرا عايدة، حينما أبدى الخديوي إسماعيل رغبته في إقامة حفل كبير لافتتاح قناة السويس في عام (١٨٦٩)،

استوضح من علماء الآثار عن أدق الحقائق التاريخية والتفصيلية للبيئة المصرية الفرعونية



والذي دعا إلى حضوره أباطرة وملوك العالم، ليوجه الأنظار إلى مصر، عن طريق الفنون الرفيعة، والتي تتربع على عرشها الموسيقا، لغة كل الشعوب، وذلك بتقديم عمل ضخم يليق بهذه المناسبة الكبيرة، فأمر بتشييد دار أوبرا بالقاهرة، حديثة على النمط الأوروبي، أطلق عليها «دار الأوبرا الخديوية»، حيث قام المهندسان بيترو أفوسكاني وروش بتصميم المبنى على نمط دار أوبرا لاسكالا بميلانو كي يتسع لـ(٨٥٠) مشاهداً، ثم تم الاتصال بالموسيقار فيردي لكتابة أوبرا جديدة تليق بهذا الافتتاح الكبير، لكن فيردي اعتذر في البداية عن قبول العرض، فقام المندوب المفاوض نيابة عن السلطات المصرية، الفرنسي كامي دي لوكل، بمعاودة الاتصال به، وأعاد العرض عليه مرة أخرى، وطلب منه ألا يبدي رأيه سواءً بالقبول أو الرفض إلا بعد قراءة القصة التي قام بإرسال ملخص لها إلى فيردي، وحتى يزيد من حماسة فيردي لقبول العرض، كتب له في إحدى رسائله: «إن مؤلف القصة شخصية مصرية سامية»، وعلق فيردي في إحدى رسائله على هذا الموضوع قائلاً: «لقد كان موضوع القصة جيداً جداً، لذلك فإنني لم أصدق أن هناك شخصية سامية تستطيع أن تكتب مثل هذا العمل، وقد تحقق ظني وثبت أن القصة كانت بقلم أحد علماء الآثار المصرية القديمة، ومستوحاة من حادث في التاريخ المصري القديم، كشفت عنه الحفريات في منطقة منف»، وقبل فيردي كتابة الأوبرا، وكانت الشروط المعروضة عليه مغرية جداً، حيث وافق أن يكتب الأوبرا مقابل مئة وخمسين ألفاً من الفرنكات الذهبية، ويكون له حق استغلال الأوبرا في جميع أنحاء العالم فيما عدا مصر، وتولى أنطونيو جيسلا نزوني الصياغة الشعرية للنص الذي كتبه الفرنسي كامي دي لوكل، وفي أثناء اعداد النص الشعري لأوبرا عايدة، كان فيردي دائم الاتصال بميريت بلشا العالم الأثري، ليستوضح منه الحقائق التاريخية، حتى تظهر عايدة بالشكل اللائق، ولم يستطع فيردي الانتهاء من كتابة الأوبرا في الوقت المحدد، بسبب تدقيقه في فحص الحقائق التاريخية، إضافة إلى عدم التمكن من الحصول

انصاع لرغبة الخديوي إسماعيل في أن يقدم «عايدة» في افتتاح قناة السويس وأمام أباطرة وملوك العالم





أوبرا عايدة

على الملابس والمناظر التي صنعت خصيصاً لهذه الأوبرا في باريس، والتي بلغت تكلفتها (٢٥٠) ألفاً من الفرنكات الذهبية، وذلك بسبب الحصار الذي ضربته القوات البروسية على العاصمة الفرنسية باريس، الأمر الذي أدى بفرقة الأوبرا العالمية، التي حضرت خصيصاً لهذا العرض، إلى تقديم أوبرا «ريجوليتو»، وهي من مؤلفات فيردي أيضاً، حتى يكتمل الانتهاء من أوبرا «عايدة».

وقد تم عرض أوبرا «عايدة» للمرة الأولى على مسرح الأوبرا الخديوية بالقاهرة في الأسبوع الأخير من ديسمبر عام (١٨٧١)، وقد تميز العرض الأول بالضخامة والثراء، فقد أنفق الخديوي إسماعيل ببذخ على هذا العرض، فإلى جانب صنع الملابس والمناظر في باريس، ارتدت «أمنيريس» تاجاً من الذهب الخالص، كما تسلح «راداميس» بسيف من الفضة الخالصة، وقد نجح العرض الأول في مصر نجاحاً هائلاً. أما العرض الأول الأوروبي؛ فكان بعد ستة أشهر على مسرح أوبرا إسكالا العريق بإيطاليا، والذي شهد عرض أعمال فيردي الأوبرالية، وقد بلغ هذا العرض أيضاً نجاحاً كبيراً، لدرجة أنه ارتفعت الستارة على فيردي (٣٢) مرة في نهاية العرض، بل إن أهل ميلانو قدموا له أزراراً ذهبية، نقشوا عليها اسم عايدة بالألماس. ومنذ ذلك الحين وهي واحدة من أهم أعمال الريرتوار لأي أوبرا في العالم، حيث قدمت على المسرح الإيطالي بباريس عام (١٨٧٦)، وعلى مسرح دار الأوبرا- بباريس عام (١٨٨٠)، وقاد الأوركسترا فيردي بنفسه.

وقد جاءت أوبرا «عايدة» في أربعة فصول، وسبعة مشاهد، لتجسد قصة الحب التي وقعت بين «راداميس» قائد الجيش المصري، و«عايدة» الأميرة الحبشية التي وقعت في الأسر، وصارت وصيفة للأميرة المصرية «أمنيريس» المتغطرسة، والتي كانت هي الأخرى تحب القائد الشاب «راداميس».. وفي أثناء الاحتفال بالنصر، يقدم فرعون مصر يد ابنته «أمنيريس» للقائد المنتصر «راداميس»، المغرم بحب عايدة، وتحاول «أمنيريس» أن تجعله يعدل عن هذا الحب، لكنه يرفض، وتسمع «أمنيريس» الحوار الذي يدور بين عايدة وراداميس، الذي يتم القبض عليه ثم يحكم عليه بأن يدفن حياً نظير خيانته، ومحاولته الهروب مع عايدة، وتتسلل عايدة للقائد، وتودعه وتنتهي الأوبرا في حالة من البؤس لهذه النهاية التراجيدية للحبيبين.

وظف الآلات الموسيقية بما يعرف باللحن الدال فوضع المشاهد في حالة سمعية بصرية متأججة

تمثل أوبرا عايدة، انطلاقة جديدة في سلسلة الأعمال الأخيرة التي قدمها فيردي، والتي ابتعد فيها عن تقاليد الأوبرا الإيطالية ذات الطابع الغنائي على حساب الدراما، حيث امتازت بالتنوع والتباين في الموسيقى، والجو النفسي، ليس فقط بين المشاهد وبعضها، ولكن داخل المشاهد نفسها.. إلى جانب نجاح فيردي في تصويره للبيئة المحلية بالعمل على المزج بين الموسيقا والمناظر الفرعونية، عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية مثل آلة الهارب، التي استخدمها الفراعنة، والآلات الوترية وآلات النفخ المختلفة، الأمر الذي جعل المشاهد في حالة سمعية وبصرية متأججة، من خلال تناوب الألحان بين العائلات الآلية بشكل تبادلي، من بداية الأوبرا حتى نهايتها بشكل جذاب، مع استخدام الطقوس الجدارية للمعابد، الأمر الذي ساهم في خلق الجو المصري القديم، كما نجح فيردي في الاستفادة من أسلوب معاصرة الألماني فاجنر، في ربط الشخصيات ببعض الألحان الموسيقية، وهو ما عرف باسم «اللحن الدال»، أي الذي تؤديه الأوركسترا، عند ظهور بطل معين من أبطال العرض، كما حدث مع عايدة وأمنيريس والكهنة.

ويعتبر مشهد النصر، المشهد الثاني من الفصل الثاني، الذي يستعرض فيه الجنود المصريين المنتصرين، بموسيقاه الشهيرة، من آلات النفخ النحاسية بالأداء المنفرد لآلات الترومبيت، والفلوات والأبوان، من أكثر أجزاء الأوبرا شهرة وتميزاً، حتى بالنسبة إلى العامة. ومن أجمل وأشهر الآريات في أوبرا عايدة «ملاك السماء» التي تغنى بها «راداميس» في الفصل الأول معبراً عن حبه العميق لعايدة، والتي تشدو في نفس الفصل بـ(عد إلينا ظافراً)، والتي تعتبر نموذجاً درامياً يجسد الصراع الذي تعانيه بين خوفها على والدها، ورغبتها الوطنية المتمثلة في انتصارات شعبها، وحبها العاطفي لراداميس. وفي الفصل الرابع من الأوبرا، يستخدم فيردي جميع آلات الأوركسترا في مقاطع فردية، كاستخدامه آلة صولو الكنترباص، وهي آلة مصاحبة وغير معتاد استخدامها كآلة صولو، إضافة إلى آلتي الباص كلاريت، والكورانجليه، ليعبر بهما عن حالة نفسية معينة داخل الأوبرا، ومن أجل أن يشعر المشاهد باقتراب نهاية القصة التراجيدية المأساوية للحبيبين، إضافة إلى تغيير المقامات والموازين بشكل سريع، الأمر الذي يزيد من متعة المشاهد، ويدفع عنه الملل أثناء متابعة العرض، لتختتم الأوبرا بدويتو ثنائي بين عايدة وراداميس (وداعاً حياة الحزن والبؤس) وهما يودعان الحياة بكل شقائها، بصوت يخفت تدريجياً، حتى يستقر على آلة الفيولينه المنفردة، وكأنها صدى صوت لهما.. كما يتجلى من مكان بعيد، صوت دعوات وصلوات أمنيريس والكهنة، حتى يسدل الستار، لتنتهي الأوبرا نهاية حزينة. وعلى إثر هذا النجاح الساحق لأوبرا عايدة، منح الخديوي إسماعيل وسام العثمانية من رتبة كومنداتور تكريماً لفيردي على مساهمته في هذا النجاح، ما دعا فيردي أن يعبر قائلاً: «أنا سعيد بنجاح عايدة ليس فقط لما يعود علي بذلك، ولكن بصفة خاصة لرؤيتي أن التضحيات السخية من جانب سمو الخديوي في سبيل الفن والموسيقا، لم تضع هباءً، وأن الجهود والعناية من جانب الجميع في سبيل النجاح قد أدت ثمارها».



فيردي بباريس ١٨٨١



الخديوي إسماعيل

جسدت ألحانه قصة الحب بين الأميرة الأسيرة الإثيوبية عايدة والقائد المنتصر راداميس

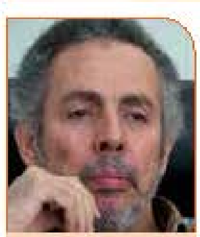
مشهد النصر بموسيقاه الشهيرة من أكثر أجزاء الأوبرا شهرة وتميزاً



تستوحي مادتها من مصادر تاريخية وأدبية وفنية

القصيدة السيمفونية

استيحاء من قصيدة.. ولوحة



فوزي كريم

بعد تأملات في فن (القصيدة السيمفونية)، عبر ثلاثة أعمال من الرومانتيكية المبكرة (بيرليوز)، والرومانتيكية الوسطى (رمسكي - كورساكوف)، والرومانتيكية المتأخرة (ريتشارد شتراوس)، أراوح عند مطلع عصر الحداثة مع عملين رائعين ومشهورين في آن. وأحب أن أُذكّر، قبل تناولهما، بأن فن (القصيدة السيمفونية) عادة ما يستوحي مادته الموسيقية من مصدر تاريخي، أدبي أو تشكيلي. وبذا يُحيل مادته المجردة إلى حكاية، وهذه الحكاية تُدعى (برنامجاً)، يتيسر للمستمع ملاحقته وفهمه.

العمل الأول الذي انتخبته لك هو (برليود عصرية الفون) Prelude to the Afternoon of a Faun، من تأليف الفرنسي (ديبوسيه) Debussy (١٨٦٢–١٩١٨)، وهو مستوحى من قصيدة بالعنوان ذاته، كتبها الشاعر الفرنسي (مالارميه) Mallarmé (٤٢ – ١٨٨٩)، الذي يُعد أحد أبرز مؤسسي المدرسة الرمزية. (الفون) هو الإنسان/ الماعز في الأسطورة الرومانية، وإيحاء هذه التركيبة الغرائزي الشهواني واضح. والشاعر بدأ به بعد كسل الظهيرة، عند يقظته على مشهد (الحوريات) المثير. إن (ديبوسيه) استجاب لهذه القصيدة تحت مظلة الرمزية التي حدد الشاعر (فيرلين) معالمها في قصيدته (فن الشعر)، حيث يبدو التلميح لا التصريح كلّ شيء:

(الموسيقى قبل كل شيء

ولكي تحقق الأثر الموسيقي عليك باختيار اللا تساوق



والغريب لا اليسير، والأسرع زوالاً والأكثر غموضاً والأخفَ والمضطرب).

إن مفردة (برليود) في العنوان مصطلح موسيقي تقني يعني (مقدمة أو استهلال) يتمتع بالأسلوب الحر. (ديبوسيه) يؤلف العمل كانطباع عام من القصيدة، كما يقول هو، وكمشاهد متتابعة تُرى فيها رغائب وأحلام (الفون) وهي تفور في الظهيرة. يقول مالارميه: (أن تسمي الشيء في القصيدة يعني أنك تخمد ثلاثة أرباع قدراتها على التأثير والإمتاع). لقد عرف ديبوسيه معنى الحلم في الموسيقا، وتعامل مع شعر مالارميه المُبهم بتعمد، حيث المعنى يُحجب عن وعي بركام من الكلمات، ووجد فيه عالمه الموسيقي. إن النغمات الهادفة الأولى لآلة الفلوت تكاد من حسيّتها تُشعرك برغبة (الفون) الشهوانية الحبيسة، واللحن يستدعي أرضاً شفقيّة تتراوح بين اليقظة والحلم، مشبعاً بجمال وثني يستعيد طفولة الإنسان الأولى المنسية:

https://www.youtube.com/watch?v=CipRfYTwd0s

الموسيقا تروي حكاية (الفون) الأسطوري، النائم، المفعم بأحلام الظهيرة الملونة الكسولة. يعزف الفلوت الذي يعكس الطابع الحلمي للحن، وخاصة بانحداره الأقصى، بصورة غير مسبوقة في التأليف.

إن سماع مقطوعة (برليود) على آلة البيانو المنفرد، ومتابعة مقاطعها اللحنية القصيرة المكسرة، وإيقاعها المترنح المضطرب، وتجنبها التوكيد القوي لنوع المقام الموسيقي المعتمد، إنما تلاحق تعاليم (الرمزية)، بالرغم من أن ديبوسيه قد حُسب على الانطباعية، التي تماهت مع الرمزية، وتفشّت في فرنسا آنذاك، ثم في عموم الغرب فيما بعد:

https://www.youtube.com/watch?v=4dzmnz-to88

هذا العمل عُزف على آلات منفردة كالبيانو والفلوت، وعُزف أوركسترالياً. ومع الأوركسترا يمكن أن نتابع مشاهد العمل كـ(باليه)، خاصة وأن هذه (الباليه) حين قدمها الراقص الشهير (نجنسكي) أول مرة في باريس عام ١٩١٢ أثارت ضجة استنكارية بفعل الأداء الشهواني:

https://www.youtube.com/watch?v=V_LrFJsgmJc

الانطباعي يطمع بالقبض على انطباعة اللحظة الهاربة. كان الرسام الفرنسي (سورات) مع تقنيته التنقيطية رائداً في ذلك. ولم يخفَ الأمر على الموسيقي ديبوسيه، فحاول هذه التقنية مركّزاً على ما يُسمى بـ(اللون اللحني)، وعلى تداخل الشظايا اللحنية VIBRATION، دون الاهتمام بالمسار الإيقاعي المتواتر. وكما تخلى الشاعر والرسام الانطباعيان عن المعايير الأسلوبية القديمة للمعمار الشكلي، وعن الأساليب التقليدية الصارمة في التأليف، كذلك حاول ديبوسيه أن يتعامل مع أساليب

(برليود عصرية الفون) من تأليف ديبوسيه ومستوحى من قصيدة للشاعر مالارميه

ديبوسيه تعامل مع شعر مالارميه المبهم بتعمد حيث المعنى يحجب الوعي بالكلمات

انجذب رحمانينوف للوحة بوكلين التي تصور الجزيرة على قدر كبير من الغموض فاستوحى لحنه منها



أرنولد بوكلين



هيكتور بيرليوز

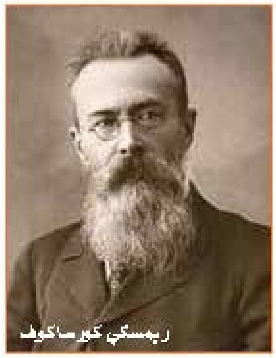


ريتشارد شتراوس

تميل إلى الإيحاء المراوغ بلطف لا البيان الصارخ، وإلى استثارة الذاكرة والعاطفة دون مبالغة أو تصريح. خطوط غائمة، وألوان شفقية، وظل من فرق بين العناصر لا يبين. كل هذه أصبحت مواصفات موسيقا جديدة تماماً، كان ديبوسيه رائدها. ويمكن لك أن تتابع أعماله في فن (القصيدة السيمفونية) على اليوتيوب.

العمل الثاني الذي سأتناوله مستوحى هذه المرة من الفن التشكيلي.. بين عامي (٨٠ و١٨٨٦) وضع الرسام الرمزي السويسري (أرنولد بوكلين) لوحة بعنوان (جزيرة الموتى) Isle of the Dead، التي تصور جزيرة معزولة تخرج من لجة ماء مظلم، مع زورق تجديف يبلغ شاطئها. إنها (لوحة حلم) عميقة الصمت ومثيرة للروع، كما يصفها الرسام. في عام (١٩٠٧) اطلع الموسيقي الروسي رحمانينوف (١٨٧٣-١٩٤٣) على اللوحة في باريس، ووضع (قصيدة سيمفونية) بالعنوان ذاته.

كان (رحمانينوف) انطوائياً بحكم الطبيعة، وميالاً إلى النظرة الجبرية للحياة والقدر، وبهاتين انجذب للوحة بوكلين. اللوحة تصف جزيرة على قدر كبير من الغموض، مزدحمة بأشجار السرو، والعمارة المهجورة، والحجارة الحصينة، وعلى مقربة من شاطئها زورق يقترب بمجداف (قارون)، نوتي بحر الموتى، وأمامه تنتصب الروح، التي غادرت أرض الأحياء، منحنية الرأس بوشاح أبيض. وعند المطلع الأول لعمل رحمانينوف نسمع الحركة التي لا ترحم للمجداف مع الطبقات الخفيضة للوتريات، وهي تطلع من ضربات جنائزية. إنها وليدة لحنية للانطباعة الأولى، التي ترشقها اللوحة في أعماق الوعي. ثم تتعالى أغنية أوركسترالية بصيغة من صيغ (الفن الجنائزي)، تطلع الروح المسافرة إلى مأواها الأخير، شمعه في لحن محمول بآلات الفلوت والفايولين، وهو يرتفع على لحن الأوركسترا النادب، وكأن الأول يذكر بفكرة الحياة، ولذا تصطبغ الأوركسترا فجأة بصبغته الدافئة النبيلة. وسرعان ما يعود صوت المجاديف، متصارعاً هذه المرة مع صوت إرادة الحياة. ولكن النهاية المكتوبة لا تليق إلا بالصوت الرتيب المجذف إلى شاطئ النهاية الخالد:
https://www.youtube.com/watch?v=dbbtmskCRUY


ريمسكي كورساكوف


رحمانينوف


ديبوسيه


لوحة جزيرة الموتى لأرنولد بوكلين

كانت القصيدة السيمفونية (جزيرة الموتى) هي الوسيط لتعرفي إلى لوحة (بوكلين) المؤثرة. سعيت لرؤيتها في أكثر من منشور فني، حريصاً على التعرف إلى أقرب النسخ الطباعية للأصل. ومن المصدرين: الصوتي، والتشكيلي، سعيت بذات الدافع الانطوائي، والآخر الجبري لدى رحمانينوف، للمشاركة بكتابة قصيدة عام ١٩٩٤:

ومثلما تهدأ في عقارب الساعة دورةُ الزمانْ،
أو تستحيلُ غفوةُ الميتِ إلى غلالةٍ من شمع،
أو صرخةُ الخائف، إذ تجمد مثل لحظة على مُحيّاهُ
في ورق الفوتو إلى الأبدْ،
تهدأ حول ساحلِ الجزيرة المياهُ!
جزيرةٌ يخصّها الإلهُ
بالصمت والأضواء، إذْ يحتضنان سروَها الموحشْ.
وحولها الثمارُ والنوارسُ
كأنها في قفصٍ يرقبهنَّ حارسُ!
يقتربُ النوتيُّ والزورقْ
والطيفُ في وشاحه الأزرقْ
من ساحلِ الجزيرة الصخرية.
ومثلما تنحدرُ الشمسُ إلى مغيبها دون مبالاةٍ،
ينحدرُ الضيفُ إلى الصخورْ.
ويستديرُ زورقُ النوتي في أناةٍ
ثانيةً، لآخر في ضفةِ الحياةِ
يرقبُ دوره إلى العبورْ



مدينة فاس

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- شوقي عبدالحكيم والحكايات الشعبية العربية
- التاريخ.. بين الواقعي والأسطوري
- (وأكتفي بالسحاب) خلود المعلا
- (زمن الفن الجميل) والبحث عن النغمات المفقودة فيه
- رواية (مسك الغزال) تشي ببعد اجتماعي نفسي
- مسرحية (احترس يا عمر) تناقش قضايا التعليم والتربية

التراث صدى الماضي وصوت الحاضر

شوقي عبدالحكيم والحكايات الشعبية العربية



نجلاء مأمون

يؤكد مؤلف الكتاب أن الهدف الأساسي للدراسات الفولكلورية، وهي دراسة الحكايات والقصص والأساطير، هو إعادة التعرف إلى طفولة وتطور وتحول المخيلة البشرية، بهدف إعادة صياغة الإنسان العربي؛ لذلك لا بد من دراسة التراكمات المتوارثة لأنها تعد أساساً للبنية الثقافية بالمعنى الحضاري الشامل لكل ممارسة أخلاقية وسلوكية، من حيث الممارسات الفردية في الحياة اليومية، وانتهاء بالمشاركة المجتمعية والسياسية.

ويشير المؤلف إلى ضرورة دراسة هذا التراكم الثقافي بإيجابياته وسلبياته، نحو التنمية الاجتماعية والتحديث والتنوير، مؤكداً أن الفولكلور هو صدى الماضي وهو في الآن نفسه صوت الحاضر المدوي بوظيفته الاجتماعية والثقافية.

كما يركز المؤلف على تفرد الفولكلور العربي وإغراقه في السمات السحرية التي تكون ملمحاً لعدد كبير من السمات والخصائص للتراث العربي؛ بداية من البرديات الفرعونية والمأثورات الجاهلية قبل الإسلام.



ويرى المؤلف في معرض كتابه أن بداية الدراسات الفولكلورية والتراثية العربية يجب أن تنطلق من ألف ليلة وليلة والتي تعد مخزناً لا ينضب لحقل الخرافات والأساطير، والتي تتبدى من خلالها المقابلة ما بين الخير والشر، والأصيل مقابل المزيف.

ويشير الكاتب في موضع آخر من الكتاب إلى تقابل التراثين؛ السامي العربي، والآري الهندي الفارسي منذ أقدم العصور ومنذ فجر التاريخ، في آسيا الغربية قبل الميلاد، كما يؤكد أن هذا الامتزاج الحضاري ومعه التراث الأسطوري، قد أثر في طبيعة الدراسات الفولكلورية والأسطورية حتى الآن.

كما يرى الكاتب أن الحكايات التي عايشتها المجتمعات العربية لها أبطال من الحيوانات كالماعز والجمال والهدهد، حيث وردت كثيراً في حكايات العجائز على مر الزمن.

ويضيف المؤلف في موضع آخر من الكتاب، أن مفاهيم أخذ الثأر والانتقام والسحر ونصرة القبيلة وتفوق الذكورية، تتبدى بشكل لافت في تاريخ الحكايات الشعبية العربية القديمة.

وتعبر الأساطير العربية عن مضامين متقاربة، حيث تتشابه الحكايات السورية والفينيقية والفرعونية، في تشكيل المنازل والمباني والمنشآت العامة القديمة.

كما يشير المؤلف إلى أن المناهج الكثيرة المتشعبة التي تعاقبت على دراسة الحكاية الشعبية ذات الميل الخرافي منذ بداية يعقوب جريم بالمدرسة الألمانية، إلى آرثر تيللور وماير وموللر، وصولاً إلى اكتمال المدرسة الإنثروبولوجية – الإنجليزية وتقابلها منذ بداية القرن الحالي مع المدرسة الشرقية التي دشنها المستشرق الألماني تيودر ليفي، والذي أكد بدوره أن منابع التراث الغربي قد تأثرت بالتراث الهندي، فهو يرى أن الحكايات الشعبية المتداولة على رقعة العالم أجمع تعود إلى موطن واحد أصيل وهو الشرق.



ويركز مؤلف الكتاب على فكرة محورية مؤداها، أن إرهاصات الدراسات الألمانية والشمال الأوروبي، تعد أساساً لجوهر المدرسة الفنلندية الفولكلورية، والتي حققت إطاراً متقدماً في دراسات الفولكلور والمخيلات الأسطورية التقليدية للشرق والغرب، حيث أصبحت دراسات الفولكلور والأساطير والحكايات الشعبية علماً له مناهجه ونظرياته وآلياته.

ويعدُّ أنتي أرني الرائد المجدد لدراسات الأساطير والمذاهب الفولكلورية شرقية وغربية، كذلك يرى أرني أن لكل حكاية تصميمها الخاص بها وموضوعها الموحد، إضافة إلى الانتقادات المنهجية، التي قدمها لنظرية تيودور، حيث أكد أن الأساطير القديمة للغرب، تأثرت كثيراً بمضامين المجتمعات الغربية القديمة، إضافة إلى تأثر الهجرات والتزاوج الثقافي ما بين الشرق والغرب.

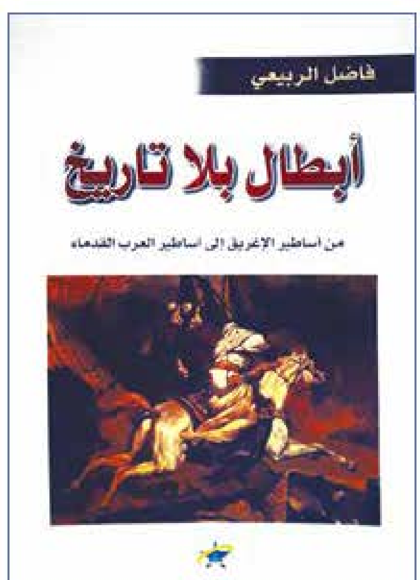
وينهي المؤلف كتابه بفكرة أساسية محورية، وهي ضرورة تجديد آليات الدراسات الثقافية للتراث الشعبي، لإحراز إشكاليات جديدة تؤدي إلى مزيد من التنمية الثقافية والمجتمعية، وتجديد الخطاب الثقافي لتحقيق التنوير المراد في المجتمعات الإنسانية جمعاء.

التاريخ.. بين الواقعي والأسطوري

الكتاب: أبطال بلا تاريخ
المؤلف: فاضل الربيعي
الناشر: دار الفرقد - سوريا
عرض وتحليل: شعيب ملحم


شعيب ملحم

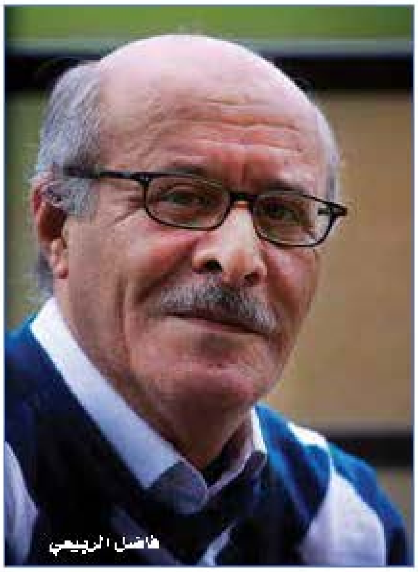
يزخر تاريخ المجتمعات، على اختلاف سياق تطورها، بروايات مكتوبة أو شفاهية، لأبطال وأحداث يختلط فيها التاريخي الواقعي، مع الأسطوري والخرافي، بحيث غدت هذه الروايات جزءاً أساسياً من تاريخ هذه المجتمعات، حتى بات من الصعب على الباحثين المختصين الفصل بين ما هو تاريخي واقعي، وما هو أسطوري خيالي. ومع تطور البحوث في ميدان علمي الأساطير والخرافات (الميثولوجيا)، وهما علمان حديثان في العالم العربي، فإن بعض الباحثين العرب، تجرؤوا على الخوض في هذا الميدان، ومنهم الباحث د. فاضل الربيعي، الذي له إسهامات في عدة كتب بهذا الشأن، ومنها الكتاب الذي نستعرض بإيجاز بعضاً من أفكاره وطروحاته الجريئة، باحثاً عن الأبطال غير التاريخيين الذين هم فكرة هذا الكتاب، كما يقول.



إن كتبنا الدراسية، في كل مراحل التعليم، حتى الجامعية منها، تعتمد على إخباريات وروايات تاريخية، أصبحت لدى العامة وكأنها حقائق لا يرقى إليها الشك، مستندة إلى مصادر مشكوك في صحتها وصدقيتها في كثير من الروايات، التي كتبها مؤرخون معروفون مثل الطبري، والمسعودي، وابن الأثير، والأزرقي، والفاكهي وغيرهم.

ويستنتج الكاتب من خلال بحثه وقراءته لكتب هؤلاء أن (التاريخ ليس مليئاً بالأساطير، كما تقول الكتابات التقليدية في حقل التاريخ العربي القديم، بل إن الأساطير مليئة بالتاريخ..) ويحاول المؤلف الكشف عن الصلة بين حروب طروادة الأسطورية، وأساطير عربية متداولة كتاريخ، ويتساءل: من امرؤ القيس، وما حقيقة كونه ابناً لملك خُلع من عرشه؟ وما صلته بامرئ القيس بن حجر المعروف بالملك الضليل؟ ومن السموءل، الشاعر الذي احتفظ بدروع امرئ القيس ثم دفع حياة ابنه البكر لرفضه ابتزاز ملك الحيرة بتسليم الأمانة بعد مصرع امرئ القيس؟ ومن (سنمار) الذي بنى قصر (الخورنق)، ثم قام النعمان بعد فراغ المعماري الرومي (سنمار) من بنائه ورماه من أعلى القصر، لأنه الوحيد الذي يعرف سر مكان الحجر الذي إذا أزاحه أحدهم، انهار القصر، ومن جذيمة الأبرش؟ وزرقاء اليمامة التي قتلها ملك نجران اليمني حسان، بعد أن نزع من عينيها عرقاً أسود هو سر بصرها الحاد، ومن هو المنذر بن ماء السماء؟.. وغيرهم من أبطال التاريخ الأسطوريين، والواقعيين. (ففي اليمن هناك ملوك لا عدّ لهم، على أن عدداً كبيراً منهم، كان من اختراع الرواة المتأخرين في عصري الدولتين الأموية والعباسية، مثل (إفريقيس) الذي أخذت القارة الإفريقية اسمها منه، والإسكندر ذي القرنين، والرائش، الذين تحدث عنهم، ووهب بن منبه وعبيد بن شرية الجرهمي، ليسوا إلا أبطال مرويات شعبية...).

ربما تعكس قراءة المؤلف لهذا التاريخ، رؤية (ليفي شتراوس) عالم الأنثروبولوجيا الشهير، القائلة بوجوب التفتيش عن تاريخ حقيقي للأبطال داخل فضاء الخطاب الأسطوري، لأنها تنشئ للبطل تاريخاً خاصاً به وحده، ولا يمكن إشراك المجتمع به، ولكنه


فاضل الربيعي

يمكن إشراك المجتمع فيه، بربطه بالمجتمع الافتراضي الذي تخيله سارد النص.. ويمكن أن نضيف إلى أن المؤلف يرى أن الأساطير العربية واليونانية خاصة، ومن ثمّ الفارسية والهندية، قد رحلت أو ترحلت بين هذه الجغرافيا الواسعة، خاصة أثناء الحرب الفارسية – اليونانية، بحيث تموضعت هذه الأساطير في بيئات مختلفة، بنفس السياقات والرموز، مع تحوير في الأسماء والأماكن، وربما كانت حرب (البسوس) التي دامت أربعين عاماً بسبب قتل ناقة، ما هي إلا ترجمة ورواية قريبة جداً من حرب (طروادة)، حيث إن تناقل هذه الروايات، كان يتم عن طريق التجارة النشطة التي تزعمها (الفينيقيون)، الذين نقلوا الكثير من الروايات والمعتقدات العربية إلى بلاد اليونان عبر جزيرة كريت، ومن ثمّ عادت إليهم بصيغة أو بأخرى، لرضت نزعتهم إلى البطولة وتمجيد (البطل التراجيدي)، وأن حرب البسوس في كثير من تفاصيلها تشبه حروب طروادة اليونانية.

ويناقش الكاتب في أحد نصوص الكتاب، أسطورة جذيمة الأبرش، في مملكة الحيرة، وأن (الزباء) ليست زنوبيا ملكة تدمر، وهذا ما يعتمده المؤرخون العرب المعاصرون بأن الملكتين هما واحدة، ومن دون تدقيق أو تمحيص، رغم اعتقاده بأن الزباء عاشت في القرن السابع قبل الميلاد، بينما زنوبيا في القرن الثاني الميلادي.

ولا يمكننا في مساحة قليلة أن نستعرض كل الروايات التي ناقشها الكاتب بمنتهى الموضوعية ودقة البحث، إلا أنها دعوة للمؤسسات العلمية للنقاش حول البحث عن حقائق تاريخها وإثباتها.

بلاغة المفارقة في ديوان (وأكتفي بالسحاب) للشاعرة خلود المعلا



د. أحمد الصغير

الشاعرة خلود المعلا من شاعرات الإمــــارات العربية المتحدة اللائي قدمن نصاً شعرياً تجاوز حدود الزمكانية، بل نجحت المعلا، في أن تجعل من قصيدتها رسالة محبة وسلام إلى العالم، لأنها تكتب قصيدة كونية مخاطبة الذات الإنسانية بعامة، والآخر الذي لا تحده حدود ولا تمنعه حواجز، تجلى ذلك من خلال إنتاجها الشعري الغزير، وحضورها المائز في الساحة الشعرية العربية.

قدمت خلود المعلا الكثير من الأعمال الشعرية المهمة (هنا ضيعت الزمن ١٩٩٧)، (وحدك ١٩٩٩)، (هاء الغائب ٢٠٠٣)، (ربما هنا ٢٠٠٨)، (دون أن أرتوي ٢٠١١)، (أمسك طرف الضوء ٢٠١٣)، (وأكتفي بالسحاب ٢٠١٧).

جاء ديوان خلود المعلا بعنوان (وأكتفي بالسحاب، فضاءات للنشر – بيروت) متضمناً مجموعة من القصائد القصيرة جداً، التي تقترب من الإبيجراما اليونانية القديمة في مبناها ومعناها، من حيث القصر والنقش الفني على جدار الذات الشاعرة. وقد احتفت المعلا في معظم قصائد الديوان بتقنية المفارقة، التي سيطرت بشكل لافت على أجواء الديوان. وارتكزت على بلاغة المفارقة بأنواعها الشعرية كافة، لأن نظرية المفارقة من الظواهر المهمة في كتابة القصائد القصيرة، فالمفارقة هي روح القصيدة القصيرة (الإبيجراما) لأنها تسهم في تشكيل الصدمة الإدراكية الأولى أثناء التلقي. ونسبق حديثنا هنا عن المفارقة، ثم نعرج قليلاً على الإبيجراما في الآداب اليونانية القديمة، وفي الأدب العربي الحديث.

تنوعت مفاهيم النقاد والباحثين حول المفارقة من حيث اللغة والاصطلاح، فقد ذكر صاحب اللسان أن المفارقة: هي المباينة، يقال فرق الشيء مفارقة، وفراقاً مباينة، والاسم: الفرق وتفارق القوم، فارق بعضهم بعضاً، فالمفارقة من حيث دلالتها المعجمية، هي مفاعلة، من فرق والمفاعلة تدل غالباً على الاشتراك في الفعل، ومن ثمَّ، فهي افتراق وتباعد بين جهتين متضادتين، كأنَّ كل جهة تمعن في التباعد عن الأخرى. وقد اهتمَّ النقدُ الأدبيُّ الحديثُ بنظريةِ المفارقةِ اهتماماً كبيراً، لأنها أصبحتْ جزءاً أساسياً في بناءِ النصِ الشعريِّ – النثريِّ على حدٍ سواء. وقَدَّمَ النقدُ تعريفاتٍ كثيرةً للمفارقةِ، وحاولَ (دي–سي–مويك) أنْ يُقدِّمَ لها تعريفاً بسيطاً بقولِه: إنها فَنُّ قول شيء دونَ قولِه حقيقةً، بمعنى أننا نتوصلُ إلى فهمِ المعنى المقصودِ بطريقةٍ غيرَ مباشرة، دونَ أنْ يدلَّ ظاهرُ اللفظِ على ذلكَ، وفي معجم أكسفورد المختصر (CONCISE OXFORD DICTIONARY) توضيح أكثر لهذا المفهوم، وهو أنَّ في أسلوبِ المفارقةِ إما أنْ يُعبر المرءُ عن معناه بلغةٍ تُوحي بما يتناقضُ مع هذا المعني أو يُخالفُه، لا سيما بأنْ يتظاهَر المرءُ بِتَبنِي وجهةَ نظرِ الآخرِ، إذ يستخدمُ لهجةً تدل على المدح، ولكنْ في وقت غير مناسبِ البتة. كما لو كان في حدوثِه في ذلكَ الوقت سخريةٌ من فكرةِ ملاءمةِ الأشياءِ، وإما أنْ يَستَعملَ الشخصُ اللغةَ بطريقةٍ تَحْمل معنى باطناً موجهاً لجمهور خاص مُميز، ومعنى آخر ظاهراً موجهاً للأشخاصِ المخاطبين أو المعنيين بالقول، ومن ثم فإن مصطلح المفارقة (IRONY) مشتق من الكلمة اللاتينية (IRONIA) التي تعني التخفي تحت مظهر مخادع، والتظاهر بالجهل عن قصد.

أما عن مفهوم الإبيجراما في الأدب اليوناني القديم، فهو كل قصيدة قصيرة متضمنة مدحاً أو ذماً أو هجاءً، مختتمة بمفارقة لاذعة، هذه المفارقة هي التي تدهش القارئ وتصدمه. فجاء تعريف الدكتور طه حسين للإبيجراما في مقدمة كتابه النثري (جنة الشوك) يقول: ويجب أن أعترف بأني لا أعرف لهذا الفن من الشعر في لغتنا العربية اسماً واضحاً متفقاً عليه، وإنما أعرف له اسمه الأوروبي: فقد سماه اليونانيون واللاتينيون (ابيجراما) أي نقشاً، واشتقوا هذا الاسم اشتقاقاً يسيراً قريباً من أن هذا الفن قد نشأ منقوشاً على الأحجار: فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية والأداة البيت، أو الأبيات من الشعر، ومن الملاحظ أن طه حسين، هو أول من قدَّم مفهوماً واضحاً عن الإبيجراما في الأدب العربي: وكذلك فقد جاء تعريف عزالدين إسماعيل للإبيجراما أكثر خصوصية وعمقاً فيقول: إن كلمة إبيجراما نفسها كلمة مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما (epos, graphein) ومعناها الكتابة على شيء. وفي البداية كانت تعني النقش على الحجر في المقابر، إحياءً لذكرى المتوفى، أو نحت تمثال لأحد الشخوص. ويضيف أيضاً أن هذا النوع يَنْتَسب إلى ما هو معروف في اللغات الأوروبية باسم (الإبيجراما)، وحين تذكر الإبيجراما في النقد الأدبي، يكون



المقصود بها بصفة عامة القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلاً عن اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحاً أو هجاء أو حكمة.

من خلال فعل التلقي لقصائد الشاعرة خلود المعلا، لاحظت تطور ظاهرة قصيدة الإبيجراما في ديوان (وأكتفي بالسحاب) للشاعرة، لأنها أضافت في ظني صوتاً/ فناً شعرياً مهماً إلى القصيدة العربية الحديثة، وإن لجأت المعلا إلى الإيجاز وخصوصية الرؤية الفنية داخل قصائدها، وقد تجلت الرؤية الشعرية التي جاءت في القصائد، من خلال أحاديث الذات الأنثوية بصفة خاصة، والذات الجمعية بعامة، فتقول الشاعرة خلود المعلا في القصيدة الأولى بعنوان (مطر):

أفكر في الغيم
فيمطر قلبي عشقاً

ارتكزت الشاعرة في القصيدة السابقة على تفكيك الغيم، الذي يتحول إلى أمطار من العشق الصوفي المدرك من خلال الذات، انبثاق الحياة من رحم الموت (الغيم) وعليه فقد تقع المفارقة في لحظة الميلاد الضدي ما بين الحياة والموت في صورة واحدة؛ فلحظة التفكير هي التي تلهم الحياة ميلادها الجديد، وكأن في بذرة الموت الأولى تكمن الحياة الخالدة . تقول المعلا في قصيدة بعنوان (حراسة)

ها أنا أجلس جوار النافذة
أحرس السحاب في غفوته
كي لا تبدده الريح

تمنح الذات الشاعرة لنفسها سلطة الحراسة الكونية، على الأشياء المحيطة التي تتحقق من خلالها السعادة الأبدية، فهي التي تخشى انهيار السحاب وتبدده، من جراء الريح التي يمكن لها أن تتحكم في مصيره وعبوره المستمر فوق أدمغة المارين بالحياة؛ فتلوذ الذات الشاعرة من خلال المفارقة المشهدية، بين غفوة السحاب وقلق الذات نفسها من فعل التبدد والانهيار، الذي ينتظر السحاب من جراء أفعال الريح، كما تشي مفردة الريح بالخيانة والموت والضياع.

وكأن هذه الريح ترمز إلى الشر الكوني الذي تحمله في طياتها، وتحاول الذات الانتصار عليه حتى تستيقظ الحياة مرة أخرى بعد مواتها. تقول في قصيدة بعنوان (مفتاح):

الفجر في أوله
صلاتي مفتاح البداية
لأدخل الكون من أعلى شرفاته

يتجلى في النص السابق الحس الصوفي البارز، من خلال ارتكان الشاعرة خلود المعلا على أيقونات صوتية بعينها (الفجر – صلاتي – الكون – أعلى – شرفاته) هذه الأصوات الهادفة تمنح النص علويته ونقاءه العرفاني الصوفي، لأن الذات تتمسك بصلاتها التي هي مفتاح بدايات المحبة بين العاشق والمعشوق، فتصبح الذات متعلقة بأهداب السماء محبة وكياناً. وتلاحظ في قصيدة (جري) يتجلى الحس المفارق، فتقول الشاعرة:

يجري العمر بإصرار
تجري معه البدايات
والأمنيات المشمسة
الساعات والشوارع
يجري الوقت
السباق مكتظ
تفلت الأيام
ولا تعود
ومن بعيد ألتقط صوراً تذكارية
وأواصل الرحيل

يتجلى صوت المفارقة الواقعية ما بين الجري والتوقف، والبدايات والنهايات، والرحيل والعودة، إن جل هذه الأصوات الشعرية، التي تجسدت من خلال المفردات، يتبدى من خلالها مدى التنوع البلاغي في استحضار اللحظة المفارقة نفسها، فترصد الشاعرة حالة من حالات الصراع مع الزمن، وكأن هذا الزمن الذي يصر على المرور بخفة عبر أمكنة كثيرة، ينذر الذات بالنهاية الأخيرة التي تأتي فجأة في لحظة غير مكترثين بها. تقول في قصيدة بعنوان (دونما اكتراث):

فجر هذا العام يهمس لي
هناك أشياء لم تأتِ
كلمات لم تقل
حب لم يمر
وبدايات
سأظل أسير
بقلب محتشد بالضوء
دونما اكتراث بصفارة الوصول



خلود المعلا

إن حديث النص الشعري الفائت يوغل عميقاً في سماء الروح، حيث يحدثنا النص نفسه عبر بلاغاته المفارقة عن الرحلة والزمن داخل الأشياء، وكيف لها أن تتشكل من خلاصة المحبة والرحيل ولا تهتم كثيراً بالوصول، المهم أنها تواصل السير باحثة عن محبة لا تجدها في عالم مفعم بالتناقضات والتغيرات الحية، التي تربك المارين حولها. تمنح النص الشعري لدى خلود المعلا بتلك الثيمة البلاغية المهمة وهي الحذف البلاغي، هناك كلمات لم تكتب على فضاء البياض، وأشياء لم تظهر بعد، وبدايات انتهت قبل أن تولد، كما تختم الشاعرة نصها القصير بمفردة الضوء، وهي مفردة مركزية في نصوص المعلا الشعرية، لأن الضوء هو المخلص والباعث على الطمأنينة الإنسانية التي تحمل الأمل في قلبها؛ لأن هذا الضوء نفسه هو الذي يجعلنا، نحن البشر، نمر من خلاله، غير مكترثين بالوصول إلى محطتنا الأخيرة.

إن الشاعرة خلود المعلا تمتلك حاسة شعرية لافتة تتشكل في مدى اختيارها الدقيق لمفرداتها / رموزها الشعرية التي يرتكز عليها النص الشعري كله، بل تجنح إلى تأسيس (الإبيجراما) الشعرية من رحم النثر نفسه، وهنا تكمن صعوبة البناء الشعري، وفي ظني أن الشاعرة خلود المعلا، تصر على كتابة قصيدة مختلفة من حيث البناء والمعنى، بل يصبح الشكل هو المعنى الذي تصر على حضوره داخل دواوينها الشعرية.



د. نفيسة الزكي

الكتابة النسائية
وسمات الخصوصية والتفرد

صارت المرأة اليوم أكثر وعياً من أي زمن مضى بدورها في إنتاج أدب يبلّغ صوتها، ويسهم في الدفاع عن مواقفها ووجهات نظرها، والتعبير من خلاله عن حقيقة ما تريد، والإفصاح عما يتعلق بهويتها وتجربتها، التي تختلف جسدياً وثقافياً ونفسياً عن هوية الرجل وتجربته.. هذا الأدب أصبح يعرف في الأوساط الثقافية المعاصرة بالكتابة النسائية، والذي حقق في السنوات الأخيرة تراكماً وحضوراً ملحوظين لافتين، إذ أصبح هذا الأدب علامة تغير في أفق الكتابة الإبداعية، وفي محتواها وتشكيلها الأسلوبي والفني. في هذه المقالة سنحاول التعرف إلى هذا الأدب، وإلى خصائصه، وقوة حضوره في المجال الثقافي.

تعدّ الكتابة النسائية إذاً حلقة من حلقات الإبداع الأدبي، لها سماتها الفنية والموضوعية التي تكسبها الخصوصية والتفرد، ومن هنا فإن أية وقفة حول هذه الكتابة اليوم، تقتضي منا جدلاً استحضار مفهوم هذا الأدب بشكل عام وما يميزه. لكن قبل ذلك لا بد أن نشير إلى أن الكتابة النسائية أو الأدب النسائي، لم يظهر في مجتمعاتنا العربية إلا في مرحلة النهضة؛ ولم يتبلور كتجربة إلا في الخمسينيات من القرن الفائت، تبعاً لتحولات اجتماعية وسياسية على صلة وثيقة بموضوع المرأة وتحوله المفصلي، إذ بدأت المرأة تلج المؤسسات ومختلف المجالات، ومن هنا كانت الانطلاقة، وكانت عملية الكشف عن انشغالات أخرى كانت متوارية، محتشمة قبل عقود من الزمن، وبالتالي التوجه نحو حياة أخرى لها معنى جديد بعيد عن الوظائف التقليدية التي ارتبطت بقدرية المرأة.

وقبل أن نسبر أغوار هذا الموضوع، لا بد أن نؤكد أولاً ضرورة التفريق بين مصطلحي الكتابة النسائية والكتابة الأنثوية، لأن المصطلح الثاني كمفهوم يحيل إلى ما تقوم به الأنثى، وما تتصف به وتنضبط بسلوكه، الأمر الذي يستدعي إلى الذاكرة وبطريقة لا إرادية، وظيفتها الطبيعية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية.. وعليه؛ فإن الحاجة إلى إيجاد مصطلح بديل– كما أشارت الأديبة الإنجليزية فيرجينيا وولف– يفرغ مفهوم الكتابة النسوية من إحالاتها المخبأة في الذاكرة الشعبية والثقافية، على مستوى المجتمع العربي، اتجهت إلى مصطلح آخر، هو (الكتابة النسائية)، بوصفه توقيعاً نسوياً؛ لأن كل ما تكتبه المرأة لا يمكنه إلا أن يكون نسوياً، وفي أحسن حالاته يكون نسوياً على أكمل وجه.

> لم يظهر الأدب النسائي في مجتمعاتنا العربية إلا بعد مرحلة النهضة وبرز في خمسينيات القرن الفائت

وقد ظهرت تسميات أخرى للكتابة النسوية ابتكرها الغرب ووصلت إلينا؛ إذ ظهرت في السويد مثلاً تسمية هذه الكتابات بأدب (الملائكة والسكاكين)، كما سميت من قبل بعض الكتاب العرب والأجانب حين أطلق على ما كتبته المرأة (أدب الأظافر الطويلة)، إذ رأوا فيه أدباً صوتياً وشكلياً، تعتني المرأة فيه بالتأثير الرنيني والتخيلي عن طريق اختيار الجملة والعبارة، من دون التدقيق في الموضوع.

وعلى أي حال؛ فمصطلح الكتابة النسائية مصطلح غير ثابت ولا مستقر، بما يثيره من اعتراضات وما يسجل حوله من تحفظات؛ فقد ظهرت طائفة من النقاد، رفضت هذه التسمية رفضاً مطلقاً، ومن ذلك ما ذهبت إليه الأديبة

المغربية بنت بنونة، التي رفضت التعامل مع تعبير الكتابة النسائية، لأنه يؤدي إلى التصنيف داخل الإنتاج الأدبي، كما ترى الأديبة السورية غادة السمان أن مجرد الخوض في المفهوم يعد حواراً عقيماً، إذ ليس هناك تصنيف لأدبين نسائي ورجالي.

فالحديث إذاً عن الكتابة النسائية حسب ما أكدت الكاتبة الموريتانية مباركة بنت البراء، يطرح في ذاته إشكالية؛ حيث إنه حقل أدبي جديد داخل حقل الأدب العربي المعاصر، تأرجح بين القبول والرفض والحضور والغياب، تأرجُح منتجته المرأة التي تعد جزءاً من القضايا المطروحة على محك البحث من أيام النهضة الأولى.. والظاهر أن التصورات النقدية التي حاولت الاقتراب من إشكاليات الأدب النسائي، قصد معالجتها واستخلاص ما تتوافر عليه من سمات مفيدة، وكذلك المنظورات الإبداعية التي أنتجت هذا اللون من الأدب، تنزع إلى رفض هذا المصطلح (الأدب النسائي) الذي يجزّئ فعل الإبداع، وإن كانت تقر في سياق رفضها له ما يتوافر عليه هذا النمط من الكتابة، التي تنشئها المرأة من خصوصيات تجعل منها ظاهرةً متميزةً في حقل الإبداع.

أما عن خصوصية هذه الكتابة؛ فقد أكد بعض النقاد، وعلى رأسهم عبدالرحيم العلام في كتابه (الفوضى الممكنة)، أن الجديد الذي تمكنت المرأة الكاتبة من تحقيقه للأدب العربي المعاصر على عدة مستويات وداخل مجموعة من الأقطار العربية- على مستوى التراكم والأجناس الأدبية والتيمات المهيمنة والجرأة في الكتابة- لا يمكن حصره، وذلك من خلال كتابتها في موضوعات لم تكن مطروقة من قبل، وتلك أهم قفزة تحققها الكتابة النسائية العربية، حيث دخلت المرأة مجال كتابة السِّير الذاتية، التي تجعل أدب المرأة العربية ذا حضور فعلي ومتوهج الآن وأكثر من أي وقت مضى، فما علينا إلا أن نعترف بقدرة المرأة على التفرد في رؤيتها الخاصة إلى الذات وإلى المجتمع والعالم، وذلك في اختلافها المشروع عن غيرها من الرؤى الأخرى المعضدة والمخالفة.

فالمرأة اليوم أصبحت قادرة وواعية بدورها وإمكاناتها في الدفاع عن قضاياها، فهي دون شك تدرك دور أشكال التمثيل الأدبي (شعر، قصة، ورواية) في تغيير السائد، والانتصار على رواسب (ثقافة الموءودة)؛ من أجل تكريس (ثقافة المولودة) على حد تعبير الأديبة زهرة الجلاصي، فبالكتابة استطاعت المرأة أن تعبر عن ذاتها والبوح بسرها، والصراخ بقلمها، معلنة عن ميلادها، مؤكدة حضورها، محركة المنسي من أخبارها بوعي وإدراك وتبصر وإحقاق، وعلى الرغم من طموح الخطاب النسائي إلى امتلاك منصة تترجم حقيقة الوجود الفعلي للمرأة ككيان إنساني يتفاعل وينفعل مع نفسه ومع محيطه، فإنه لايزال يصارع من أجل ذلك في السر والعلن.

إن الناظر إلى الكتابة النسائية بعين المتفحص، سيلاحظ أن المرأة الأديبة قطعت فوق جسر الكتابة شوطاً ليس بالهيّن، فالمرأة حسب الروائية المغربية زهور كرام، هربت من السيّاف مسرور، وضغط القبيلة التي أرادت أن تكون جزءاً من متاعها ومتعتها فقط، فلم تسلّم من جرابها أسلحتها المعروفة للإعلان عن وجودها الجديد، بل امتشقت سيف الكتابة، وبارزت به صفحات بيضاء أسالت فوقها عبير استشهادها، للانعتاق من أنين الواقع وانجراحاته، هكذا تغتسل في محبرة الوجود، تحيط بها طقوس تسكر من معين الخيال، وفي هذا الفضاء الفضفاض ينشر علامات الاستفهام والتعجب رداؤها، فكم هو غريب ألا نتخلص في ميدان الإبداع؛ حيث يجلس القلم ملكاً، والحروف رعايا في مملكة اللغة، من هاجس الانزلاق في متاهة المصطلحات.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نقر بأن الكتابة النسائية هي رهان من رهانات الحداثة، وأفق مفتوح للاشتغال والتنوع والغيرية، ناجم عن عمق التجربة ودقة الفهم. تتوخى هذه الكتابة الحذر المنهجي والمعرفي عند تقسيم الأدب إلى (رجولي) و(نسائي) لأنها كانت مؤمنة بأن شرعيته تتحدد من الداخل- أي داخل النص- بعيداً عن جنس المنتج، كما أن التقابل الجنساني (ذكر- مؤنث) استهلك كل الأدوار داخل المنظومة الثقافية، إذ إن التجربة تجاوزت فكرة الفصل إلى السعي لبيان الاختلاف بينهما داخل وحدة إبداعية مشتركة لمساءلة الوجود، فالكتابة النسائية ساهمت مساهمة كبيرة في إعادة ظهور أسئلة جديدة، تتميز بالجرأة في الطرح والكشف عن الواقع الأنثوي، الذي يسكن الكتابة النسوية عبر ممارسة المرأة للشغب داخل النص والحفر عميقاً في مكبوتاته.

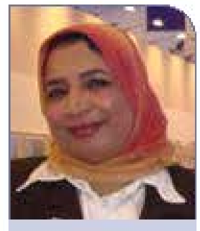
اعتمدت المرأة على الأدب ليصل صوتها ويعبّر عن موقفها من المجتمع

حققت الكتابة النسائية في السنوات الأخيرة تراكماً وحضوراً لافتين

الفرق كبير بين مصطلحي الكتابة النسائية والأنثوية على المستويين الثقافي والاجتماعي

(زمن الفن الجميل)

والبحث عن النغمات المفقودة فيه



د. هويدا صالح

نغمات مفقودة يبحث عنها الفنان العراقي علي الورد في كتابه (الزمن الجميل. نغمات مفقودة) الذي صدر حديثاً عن دار رؤية للفن والتوزيع في القاهرة، حيث يتناول فيه علي الورد مسيرة فنانين أثروا حياتنا بموسيقا خالدة، نظل نسمعها حتى الآن برغم مرور أكثر من قرن ونصف القرن، ونظل نشعر بالحنين إليها، ونصف زمنها بأنه زمن الفن الجميل، في إشارة واضحة إلى افتقاد الجمال وعصف النوستالجيا بنا إلى هذا الجمال، في ظل مقولات ما بعد الحداثة التي تقبل بالتعدد والتنوع، فيمكن لإنسان القرن الحادي والعشرين، وما يصفه الفلاسفة بأنه إنسان ما بعد حداثي، أن يستمع إلى موسيقا الملا عثمان في تجاور مع أحدث موسيقي يعزف (الراب).

يُعنى علي الورد بالبحث عن أجوبة معمقة لجملة تساؤلات شائكة، وتتلخص في التالي: ما الموروث الفني الذي خلفه الملا عثمان الموصلي وأثره في الموسيقا العربية؟ هل استفاد تلاميذه من فنه المولوي الصوفي؟ أتتلمذ كل من سيد درويش والقبانجي على يد الموصلي؟ كذلك ماذا استفاد سيد درويش من الموصلي؟ وهل هناك نقطة التقاء بين الفن المصري والعراقي، لأن سيد درويش تتلمذ على يد الملا عثمان؟

يتناول الورد، مسيرة الملا عثمان الموصلي وتأثيره في موسيقا عصره، حيث ولد الملا عثمان في عام (١٨٥٤) في مدينة الموصل، واستحوذ – بحسب الكاتب – على كثير من الألقاب والأسماء التي امتدت إلى تركيا ومصر والشام والعراق. وقدم كثيراً من الأعمال في هذه الدول، وحاول أن يكون مجدداً. يسرد الورد علينا التاريخ الشخصي للملا عثمان وتكوينه الثقافي والفني، حيث يؤكد أن أباه كان فقيراً يعمل في مجال السقاية، وشاء القدر أن يفقده مبكراً، وأن يصاب كذلك بالعمى والجدري، ومع ذلك تمكّن من تجويد القرآن وتعلم القراءات السبع، وقد حباه الله صوتاً جميلاً. استفاد الموصلي من إقامته في بغداد كثيراً لأنه تمكن من لقاء المخضرمين من قراء المقام العراقي، وأبرزهم الحاج عبدالله الكركولي.

يرى الورد، أن الموصلي كان يعطي الحروف حقها، ويرتبها ويرد الحرف إلى مخرجه أو أصله والحاقه بنظيره وتلطيف النطق به، وعلى حال صيغته وكمال هيئته من غير إسراف ولا تعسف ولا إفراط ولا تكلف، مقارنة بحال الركود التي كانت سائدة في أجواء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف نتيجة التكرار الممل للتنزيلات والتواشيح الدينية. كما اهتم بالبحث والتفتيش عن نصوص جديدة بهدف تلحينها لتلبية حاجة المجتمع في إحياء مناسباته الدينية والدنيوية. وكان الموصلي مبتكراً وسابقاً عصره، وأعماله لم تنجح في زمنه فقط وإنما عبرت إلى زمننا.

وأثناء إقامته في بغداد وقعت اضطرابات في الحكم عام (١٨٨٠)، وقد خطب الملا عثمان بالناس خطاباً حماسياً أغضب الحاكم العثماني فتمّ نفيه إلى سيواس على البحر الأسود، ثم سافر إلى إسطنبول؛ ليتعرف إلى الموسيقا التركية، ونال رعاية السلطان عبدالحميد وقرر الاستقرار في تركيا وتزوج هناك. كانت تركيا أول دولة في المنطقة وصل إليها علم التسجيل في أوائل القرن العشرين، فتمكن الموصلي من تسجيل أغانيه هناك.

ويؤكد علي الورد، أن من يستمع إلى المقامات التي قدمها الملا عثمان، وطريقته في أدائها، يكتشف أنها أقرب إلى الأتراك، وقد وظّفها توظيفاً يلائم المجتمع العراقي الشمالي.

ويرى الورد، أن الفنانين نقلوا هذا الشكل إلى بغداد، وهناك طرأ عليه التطوير في تغيير السلالم الموسيقية والتطويل والأسماء والقواعد، التي تفرض طريقة الدخول، فتكونت موسيقا عراقية تسمى بالمقام العراقي. وعندما تخلى الموسيقيون المسلمون عن هذا النمط، استحوذ عليه اليهود العراقيون، الذين اشتغلوا عليه ما يقرب من نصف قرن ونجحوا في تثبيت هويته العراقية.

ويرى الورد، أن سيد درويش تتلمذ على يد الموصلي، الذي زار مصر في عهد الخديوي عباس حلمي، ويعود ويؤكد في موضع آخر، أن درويش تتلمذ على يديه حينما زار الشام عام (١٩٠٨) والتقى الموصلي هناك وتعرف إلى الفن الشامي من أهازيج وأفراح وهتافات حماسية



وطقوس كنسية وصفها بالأوبرا الإلهية. وتعلم درويش على يد الموصلي كيف يهذبها ويوظفها في مكانها الصحيح، وطوّر درويش البولوفونية بالشكل الذي قدمه بنفسه، واستمده من الروح الصوفية التي درسها على يد الموصلي.

عبر ثلاثة أبواب يتضمنها الكتاب، يتناول المؤلف مسيرة الملا عثمان وتأثيره في موسيقيي عصره، وفي الباب الثاني؛ يستعرض حياة سيد درويش والمتأثرين به ومقارنته بمن عاصره في الموسيقا.

ويسلط المؤلف الضوء في الباب الثالث على التلامسات الفكرية الموسيقية ما بين سيد درويش ومحمد القبانجي. وبرغم أنه عنون بحثه بـ (الفن الجميل) وأخبره متلقيه أن سيتناول حياة ثلاثة فنانين كان لهم باع طويل في فن الموسيقا، تركوا وراءهم إرثاً موسيقياً ضخماً، وملأت مؤلفاتهم الموسيقية أرفف الآذان العربية وهم: الملا عثمان الموصلي، وسيد درويش، ومحمد القبانجي، ومع ذلك ركز همه في أن يثبت أستاذية الموصلي لسيد درويش، حتى وإن تضاربت الروايات التي يرويها في هذا الشأن عن زيارة الموصلي لمصر وزيارة سيد درويش للشام، وحتى ولو لم يوثق تلك الروايات ويذكر مصادره ومراجعه في ذكرها.

كما أفرد المؤلف باباً كاملاً في كتابه متناولاً فيه التلامسات الفكرية الموسيقية ما بين سيد درويش ومحمد القبانجي، ودرجة الترابط أو الاختلاف بينهما. ويرى الورد أن الثورة الموسيقية ليس لها قانون محدد يضع لها ضوابط تلتزم بها حتى تكون مقبولة، وهي توازي في تغيراتها الثورة نفسها التي حدثت في زمن الموشح وزمن تغيّر الحكم في الأندلس، الذي رفض اللغة العربية الفصحى في الموشح والشكل الكلاسيكي وقتذاك. وعلى الرغم من أن الحياة نفسها ترفض، كما يرى الورد، منطق الثبات والجمود على الفكرة الواحدة والإحساس الواحد، وهي دائمة التغير، نجد بعض النقاد يعارضون تطور الموسيقا مثلما حدث في مصر حين قابلوا موسيقا محمد عبدالوهاب ومن بعدها موسيقا عبدالحليم حافظ، وصولاً إلى موسيقا أحمد عدوية بالرفض والاستنكار، رغم كونها لاقت قبولاً جماهيرياً واسعاً.

في الزمن الجميل نعرف أن الإبداع في حاجة دائمة ومُلحة إلى وجهات النظر المختلفة حتى ينتج صوراً متعددة ومتنوعة للعمل الفني خاصة الموسيقا. ما يؤكده الورد أيضاً هنا هو أن الموسيقا بشكلها الحالي يصعب أن تُنسب إلى جهة أو بلد أو مكان ما، لأنّ تضافر جهود الجميع أوصل إلى هذه المسميات، التي تستخدم اليوم حتى لو ادّعى من ادّعى أنها ولدت في مكان محدد، ويتناسى أن الدنيا عمرها أكثر بكثير مما ادّعى، وإذا ذُكرت أية تواريخ بهذا الصدد فإنها لا تدل على منبع أو مصدر موسيقي، وإنما تعبّر عن فترة ما بعد التدوين والتوثيق المعروف.

في الباب الذي تناول حياة سيد درويش يذكر الورد أنه، وأعني درويش، أنجز ما يقارب من (٤٣٢) عملاً فنياً بين موشح ودور وأغنية وطقطوقة وأوبرا وأوبريت. ما يضع المؤلف في حيرة واستغراب، من أن سيد درويش قد أنجز كمّاً كبيراً من الأعمال الفنية في فترة قصيرة. لقد عبر درويش في موسيقاه عن الشيالين والحمالين والفلاحين والمراكبية والصناع والغلابة، كما استطاع أن يجسد الريف المصري والصعيدي حتى السوداني والنوبي ونقل خلاصة فنهم إلى كل مصري. ليس هذا وحسب، بل قدم درويش أعمالاً كانت تثير الجدل لدى الساسة الذين كانوا يتذمرون من شدة النقد في أعماله، التي كانت تمثل الطبقة المعدومة من الشعب المصري. باختصار كان سيد درويش الناطق الرسمي باسم البسطاء.

كما يورد الكاتب بعض آراء الكتاب والفنانين في موسيقا وفن سيد درويش كنجيب محفوظ الذي رأى فيه فناناً كبيراً شأنه شأن كبار الفنانين الأجانب الذين خلدت السينما ذكراهم، ويوسف وهبي الذي يقول عنه إنه أول معبر في مصر عن الدراما الموسيقية، وقد كان غناؤه الحواري متفاعلاً مع المعاني والمواقف، والعقاد الذي يرى في درويش إماماً للملحنين ونابغة الموسيقا المفرد في هذا الزمان. هنا أيضاً يكتب الورد عن الفنان داود حسني الذي ولد بالإسكندرية عام (١٨٧٠).


الموسيقار سيد درويش

وقد قدم حسني (٥٠٠) أغنية و(٣٠) أوبرا وأوبريت. في هذا السياق يذكر الورد أن محمد عبدالوهاب، الذي درس على يد حسني، قال له إنه مثل يُقتدى به في صياغة الألحان، ويتمنى كل فنان أن يبلغ علمه ويرقى إلى فنه ويصل إلى مجده. أيضاً يتحدث عن محمد القبانجي، الذي أطلقت عليه أسماء كثيرة، منها الفنان والسياسي والمتكلم، وقد كان فناناً محبوباً ممن عاصروه وعاصروا فنه، وقد ولد القبانجي عام (١٨٩٧) بالعراق.

وبعد.. لقد تجول بنا علي الورد في (الزمن الجميل.. نغمات مفقودة) بين أروقة حياة عدد من كبار الفنانين الموسيقيين، الذين تركوا بصمة واضحة ومؤثرة في عالم الموسيقا، ولانزال حتى اليوم نسمع مؤلفاتهم وألحانهم العذبة، التي تعبر عن حياة الإنسان بكل جوانبها حباً وفرحاً وحزناً وألماً ومعاناة.

رواية (مسك الغزال)
تشي ببعد اجتماعي نفسي


نسرين بلوط

في روايتها (مسك الغزال) الصادرة عن دار الآداب، تحاول الروائية اللبنانية حنان الشيخ أن ترسم الضوء في مساحاتٍ ميلودرامية، تشي بالبعد السيكولوجي النفسي للأرواح البشرية باختلاف المكان والزمان، وتعالجُ أسرار الأسرة الشرقية التي تستمدّ وجودها من الفرض الذاتي والاجتماعي والبيئي المحتم عليها، واختلاف العادات بين بلد شرقي وآخر، أو مع الدخيل الغربي عليها. فمن خلال عدة أصوات تروي هذا البذخ التناقضي في العلاقات الإنسانية عند اختلاف المكان الذي يشكّل البيئة بكلّ ما تحوي من ثقافة وعادات وتربية للإنسان، ورغبة منها في الابتعاد عن تحديد مكانٍ معيّن لمسرح روايتها فهي تلقّبه بـ(الصحراء العربية).

تروي قصة خصوصية المكان وتأثيره بصوت (سهى)، التي تخرّجت في الجامعة الأمريكية في بيروت، وتحضر إلى الصحراء العربية برفقة زوجها (باسم) وابنها (عمر)، ولكنها تعود إلى لبنان بعد أن يتبيّن لها أنّ اختلاف المكان يشكّل عائقاً أساسياً في أسباب الحياة اليومية للمرء. ثم تنتقل إلى صوت (سوزان)، الزوجة الأخرى للبطل (معاذ) الذي يعيش في بلده الصحراء العربية مع زوجته فاطمة، ويحضرها من أمريكا إلى موطنه كي تتأقلم مع تقاليدها وبيئتها الجديدة، دون معارضة من زوجته الأولى لأنها تعلم أنّ لزوجها الحق في اتخاذ زوجة أخرى، ولها القرار في أن تبقى أو أن تغادر، فتختار البقاء راضية بما قسم لها.

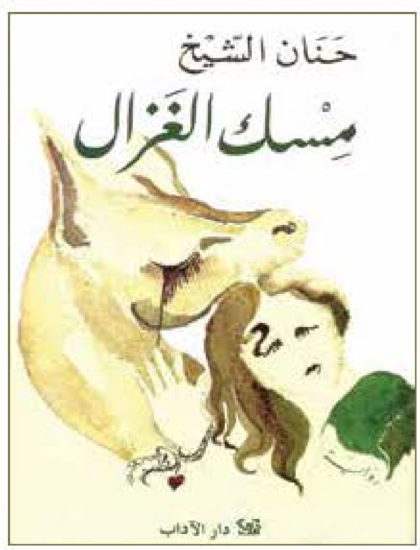
تشعر سوزان بالتفرّد والتميّز في عالمها الشرقي الجديد، ويدب الغرور في نفسها الشامخة، حيث تثير الدهشة والإعجاب أينما حلّت، وتترصّدها العيون الفضولية، وحسب ما وصفته الكاتبة فقد خالت بأنها (مارلين مونرو الصحراء).

تتوهّج الفوارق الجوهرية كما تستمرّ الشمس في عين السماء، تصبّ جام لظاها على التباين المفصلي بين الغرب والشرق. فالتحرّر الذي اعتادته سوزان، في بلادها لا يلقى صدى إيجابيّاً في بيئة محافظة، والتناغم الميلودرامي بينها وبين زوجها، ينقلب إلى خلافٍ دائم ينعكس في ظلال مرآة مهشّمة لعلاقة يكتشفان لاحقاً بأنّها وهمية وغير مؤهلة للاستمرار والبقاء.

تتغاضى سوزان عن هذه التناقضات في علاقتها مع زوجها، مصرّة على البقاء في علاقة مهزوزة آيلة للانهيار في أي لحظة، وقد استبدّت بها نشوة الاستئثار بكلّ هذا الكم من الإعجاب من حولها، متجاهلة الخيبات المتقدة بالأسى التي تطالعها مع زوجها يوميّاً من الاختلاف البيئي والفكري والاجتماعي.

ثم تعرّج على حكاية (نور)، التي تغرق في علاقات خاصة ويرتج كيانها ذعراً من الصراع الداخلي في روحها، والذي يشبه هدير البحر في غموضه وتراكماته النفسية الأليمة وتهافته للسكون الأزلي، فما تفعله هو انعكاس لعدم استقرارها في المكان.

ثم تتكلم الروائية بصوت المواطنة الصحراوية التي تصرّ على البقاء في موطنها لأنها تدرك أن تغيير المكان سيحدث شرخاً هائلاً في سلسلة يومياتها وعلاقاتها وتنجح لتكون عبرة للآخرين.




حنان الشيخ

رواية (مسك الغزال) هي صدى للأصوات الداخلية، يتركّز مغزاها حول أهمية المكان، فالإنسان الذي ولد في بيئة معيّنة يصعب عليه التأقلم مع عادات أخرى حتى لو كانت ضمن حدود شرقيته أو غربيته، فالتأقلم الأنطولوجي المحصور في بيئة معيّنة يرسم وجوداً كاملاً في مخيلة صاحبه، فيصعب عليه أن يغيّر محور وجوده ليندمج مع حضارة لا تشبه حضارته في شيء.

تجحت حنان الشيخ في تسليط الضوء على علم الأنثروبولوجيا، أو علم الإنسان، في دراسة طبائع البشر وسلوكهم الذاتي والاجتماعي والثقافي، ضمن معايير مجتمعات معيّنة، ولكنها تجاوزت خطوط الحبكة لروايتها بتداخل الأحداث وتشابكها ضمن سردٍ موجع، كان يجب أن يتأهّل للصراع الذاتي لأبطالها كما فعل الروائي الكبير نجيب محفوظ في ثلاثيته (بين القصرين/ قصر الشوق/السكرية)، التي تضمّنت أصواتاً كثيرة، دون أن يزل قلمه في تلاحمٍ غير مجدٍ للشخوص، كما فعلت حنان الشيخ، بل عبر التدفق الطويل للأرواح البشرية بخفّة وانسجام وسلاسة كبيرة.

وهذا التهافت المزدوج بين كل بطل في الرواية وظله للنجاح في تجاوز حدود بيئته، ومن ثم اصطدامه بالخيبة، قد تجاوزت به الكاتبة حدّ المعقول لأنّ هناك الكثيرين ممن تأهلوا نفسيّاً للاندماج في عناصر بيئة جديدة مغايرة لبيئتهم، ونجحوا إلى حدّ ما مع الاحتفاظ بالصراع النفسي الذاتي بين التأقلم واللا تأقلم.

معاً نبني ونحلم لتعلو أمة العرب

مسرحية (احترس يا عمر) تناقش قضايا التعليم والتربية


مصطفى غنايم

تطرح مسرحية (احترس يا عمر) عدداً من القضايا المهمة المتعلقة بمرحلة اليافعين، والتي صدرت طبعتها الأولى عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وسطَّرت أحداثها الكاتبة سناء مصطفى، وقام برسوم لوحاتها الفنان شريف منصور، وقد استفادت المؤلفة في هذا العمل من كونها معلمة؛ فوضعت يدها على كثير من السلبيات، التي تعانيها العملية التعليمية في بعض المجتمعات بالدول النامية من جهة، فضلاً عن إدراكها وإلمامها كثيراً بأساليب وطرائق تفكير هؤلاء الناشئة وأحلامهم وطموحهم من جهة ثانية، إضافة إلى معرفتها بالهوة والفجوة السحيقة بين الأجيال، سواء في البيت أو المدرسة، بما يؤثر في التفاهم وطرائق التعامل مع الأبناء / الطلاب من جهة ثالثة.

ويكشف هذا النص المسرحي منذ بدايته عن التباين والاختلاف في أحلام وطموح شخصيتي العمل الرئيسيتين، وهما الأخوان: مروان وعمر، واللذان يدرسان في المرحلة الثانوية، فنتعرف منذ البداية إلى نضج ونبوغ مروان، الذي يكبر أخاه عمر بعامين، ويحلم بأن يستثمر مواهبه في تصميم البرامج الإلكترونية في تيسير العملية التعليمية له ولزملائه، ويطمح في أن يفوز بالجائزة الأولى في إحدى المسابقات لتصميم ألعاب الأطفال الإلكترونية. كما نتعرف كذلك منذ بداية المشهد الأول من الفصل الأول إلى شغب عمر، وإدمانه اللعب على الكمبيوتر، وضجره من المناهج الدراسية، وشعوره بأنه لا توجد أية فائدة من التعليم في بلده، ومن ثمَّ فهو يحلم بالهجرة والسفر إلى أوروبا أو أمريكا ليكمل تعليمه خارج وطنه.

وفي سياق عرض الفكرة الرئيسة في هذا العمل المسرحي، والتي تتمخض عن إمكان تحقيق الإنسان للآمال والأحلام المشروعة في بلده، بالجد والاجتهاد والعمل والبناء، فقد برعت المؤلفة في تجسيد أدوار الشخصيات الرئيسة والثانوية، وأحكمت الحوار التشويقي المتصاعد، الذي أسهم في تحقيق الإثارة والمتعة، وساعد على تسلسل الأحداث، لنكتشف من خلال السرد الحواري الشائق كثيراً من المساوئ، التي تصاحب العملية التعليمية، في معظم بلدان العالم الثالث، والتي تلقي بظلالها السوداء على الطلاب والدارسين، ومنها: كثافة الفصول وتكدسها بالطلاب، وإلغاء حصص الأنشطة المدرسية لمصلحة المقررات الدراسية، والتي تدفع في كثير من الأحيان إلى ملل الطلاب وانصرافهم عن المذاكرة أو التحصيل؛ إذ إن تلك المقررات لا توافق عقولهم، ووجدانهم، وميولهم، وتطلعاتهم في هذه المرحلة، إضافة إلى افتقاد المعلمين تقديم وشرح المناهج الدراسية بالأساليب العصرية الحديثة؛ حيث إن معظم هؤلاء المعلمين، لا يجيدون استخدام الأدوات والوسائط التكنولوجية، ما يؤدي إلى توسيع الهوة بين المعلمين وطلابهم، وحرمان الطلاب من الاستفادة المثلى من المقررات التعليمية، ويفقدهم المتعة والانسجام، ويصيبهم بالإحباط في نهاية الأمر.

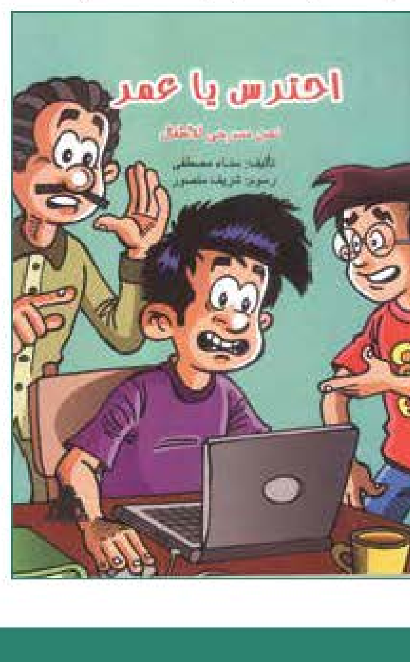
ولم تقتصر أحداث المسرحية، على سرد السلبيات فحسب، بل إنها ألقت الضوء على كثير من الإيجابيات، مثل قدرة الأستاذ خالد على التفاعل مع الطلاب، واستجابته لهم في تطوير أدواته في تحضير الدروس، بل في تغيير وسائل الشرح، واختيار موضوعات تتلاءم مع عقولهم في هذه المرحلة العمرية، وكذلك تفاعل الأستاذ عبدالفتاح «معلم اللغة العربية»، مع الطلبة،


سناء مصطفى

ونجاحه في إقناع إدارة المدرسة في إنشاء نادي الأدب، والذي يسهم في اكتشاف المواهب في الإلقاء والتمثيل والإبداع، فضلاً عن نشر إبداعاتهم الفائزة في مجلة المدرسة، إلى غير ذلك من الإيجابيات الكثيرة التي أرادت المؤلفة أن تنوِّه بها هذا النص المسرحي.

وفي سياق معالجة المؤلفة لبعض القضايا الأساسية التي تشغل بال الناشئة، ومنها الرغبة العارمة في الهجرة خارج البلاد، والانحراف الشديد في استخدام وسائل التواصل الاجتماعي؛ فقد وفقت المؤلفة في معالجة هذه القضايا، من خلال أحداث تشويقية درامية، تماهت مع اختيار عنوان النص المسرحي: (احترس يا عمر)، وزادت من حدة الصراع، مما يدفع القارئ إلى التلهف وراء الأحداث؛ حيث جعلت عمر ينضم إلى مجموعة سرية «جروب» على الفيسبوك، تحت اسم «القلب الميت»، والذي يغري الشباب بالسفر والهجرة، ويستغلهم في الوصول إلى بعض المعلومات، ليتمكن هذا التنظيم الإلكتروني السري من تنفيذ أعمال إرهابية تضر بالوطن، حيث كاد عمر يتورط وأصحابه – دونما قصد – في تيسير تنفيذ مثل هذه الأعمال التخريبية، الأمر الذي كان سيعرض حياته وحياة أخيه وغيرهما من الأصدقاء إلى الخطر الداهم، والشر المستطير؛ وربما كاد يعصف بهؤلاء الشباب وأحلامهم، ويقضي على مستقبلهم وتطلعاتهم.

ولم تشأ المؤلفة أن تنهي هذا العمل، إلا بنهاية سعيدة تبعث الأمل، وتدفع إلى التميز والابتكار، وتحض على الإيجابية؛ فها هم رجال الشرطة ينجحون في القبض على ذلك التنظيم الإلكتروني السري، وفي إنقاذ عمر من هذه العصابة، إضافة إلى تحقيق حلم مروان في الفوز بمسابقة تصميم الألعاب الإلكترونية، ليسدل الستار بحفل كبير يحضره المسؤولون وأولياء الأمور للاحتفال بمروان وبالفائزين في المسابقات الإبداعية، وتعرض به كل الأنشطة المميزة، والأفكار الجميلة، والمواهب الحقيقية.



أديبات رائدات



نواف يونس

استحوذت شخصية مي زيادة على زيادة الأدب النسوي، واهتمام النقاد والأدباء والكتاب العرب، ولم يقتصر هذا الاهتمام على الكثير من الدراسات والأبحاث، التي تناولت جُلّ جوانب حياتها الأدبية والاجتماعية والعاطفية والنفسية، بل تعدى ذلك إلى تجسيد شخصيتها في الكتابات الروائية والقصائد الشعرية، وتوسع هذا الاهتمام نحو تصوير حياة مي زيادة في الدراما التلفزيونية، التي جذبت انتباه المشاهدين على اتساع مساحة الوطن العربي.

وأتذكر جيداً أن مي زيادة و«صالونها» الأدبي، كان مقرراً علينا في مناهج التعليم الأساسي والعالي، وكذلك على الصفحات والملاحق والمجلات الثقافية.. والحقيقة أن هذا الأمر شغلني كثيراً، وأنا أمارس عملي الصحافي وأشاهد الندوات والأمسيات الأدبية، التي خصت مي زيادة و«صالونها» الأدبي بالدراسة والتحليل، على مدى أربعين عاماً، لذا دفعني فضولي الصحافي إلى البحث والتقصي عن الإرهاصات الأولى لفكرة (الصالون الأدبي النسوي- المنتدى) قبل مي زيادة وبعدها، وقد أدهشني ما وصلني من مراجع ودراسات حول هذا الموضوع من قبل أساتذتي وزملائي الكتّاب والأدباء والنقاد المهتمين بهذا الشأن، وأخص بالذكر الروائي والناقد نبيل سليمان، والروائي واسيني الأعرج، والزميل علي العامري، ومنها على سبيل المثال لا الحصر (الأغاني) للأصفهاني، و(قضية المرأة) لمحمد كامل الخطيب، و(شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام)، لبشير يموت، و«الصالونات» النسائية الأدبية لعيسى فتوح، و(الصالونات الأدبية النسائية ودورها في نهضة المجتمع) لمحمد عيد.. وغيرها من الدراسات والأبحاث حول ذات الموضوع.

ولا أخفي عليكم كم هالني ما وصلت إليه من معرفة وحقائق حول الموضوع، وقد فوجئت حقيقة بالأسماء النسوية الرائدة في الشأن نفسه، والقائمة تمتد من «صالون» منتدى (السيدة سكينة إحدى حفيدات الرسول الكريم) في العصر الأموي، وترهون الغرناطية، وولادة بنت المستكفي في قرطبة الفردوس الأندلسي، مروراً بعائشة التيمورية في نهاية القرن التاسع عشر، وهدى شعراوي في بداية القرن العشرين في مصر، وزينب العاملي وحبوبة حداد في لبنان، وأسماء أخرى لأديبات أقمن «صالونات» منتديات أدبية أمثال صبيحة الشيخ داود العراقية، وزهراء العابد وماري عجمي ومريانا مراش في سوريا، وجميعهن سبقن مي زيادة في إقامة منتدياتهن الأدبية، كان يتردد عليها كبار الشعراء والكتاب والإعلاميين العرب في مصر ولبنان وسوريا والعراق، ومنهم: أحمد لطفي السيد، ومحمد حسين هيكل، وخليل مردم بك، والعقاد، وأمير الشعراء، وحافظ إبراهيم، وطه حسين، وبدوي الجبل، وعمر أبوريشة، والمازني، وأبو سلمى، وفخري البارودي، والجواهري.. وغيرهم، بل إنهن بلا استثناء، إلى جانب تبني صالوناتهن الأدبية، كنّ أول من أصدرن مجلات أدبية وثقافية أيضاً في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

وكشفت لي تلك المراجع والدراسات أيضاً عن قائمة لا تعد ولا تحصى من الأديبات اللواتي جئن بعد مي زيادة، وكان لهنّ أيضاً قيمتهن ومكانتهن الأدبية والفكرية المؤثرة في مجتمعهن وتقدمه وتطوره، ومنهن حنان نجمة وجوليا دمشقية وكوليت خوري في دمشق، وأماني فريد في مصر، ونازلي فاضل في تونس، وسلمى الكاظمية والدة الشاعرة العراقية الكبيرة نازك الملائكة، وغيرهن ممن نسيناهن أو تناسيناهن، بالرغم من دورهن الفاعل والمؤثر أدبياً واجتماعياً وفنياً.

إن البحث والدراسة حول موضوع «الصالونات» الأدبية النسوية أو أي قضية أدبية أو فكرية أو فنية، إن بدأ لا ينتهي، خصوصاً إذا ما ركز الباحث أو الدارس بجهد على منهج البحث العلمي في تقصي الحقائق ووضعها في إطارها الصحيح والسليم، إذ إن الفائدة ستعود بالنفع على سائر فئات المجتمع الثقافي بدارسيه وباحثيه ونقاده وأدبائه، وهي بالضرورة تحفز الكثيرين والكثيرات من المبدعين على استكمال الدور الذي أسست له أجيال سابقة، وجاهدت في سبيله بهدف المشاركة في تطوير مجتمعات تلك الأجيال وتقدمها، وهو حقهم علينا وحق أجيالنا المقبلة في معرفة أوسع ودراية بتاريخهم وهويتهم الإبداعية والعلمية والثقافية والفكرية.

قادني فضولي الصحافي إلى قائمة لا تنتهي من الرائدات العربيات ممن أسسن منتديات ومجالات أدبية